LA REVUE DE
TEHRAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 151, Juin 2018, 13e ANNEE
5000 TOMANS
5 €

Le Ramadan en Iran: croyances, rituels et pratiques sociales



www.teheran.ir

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

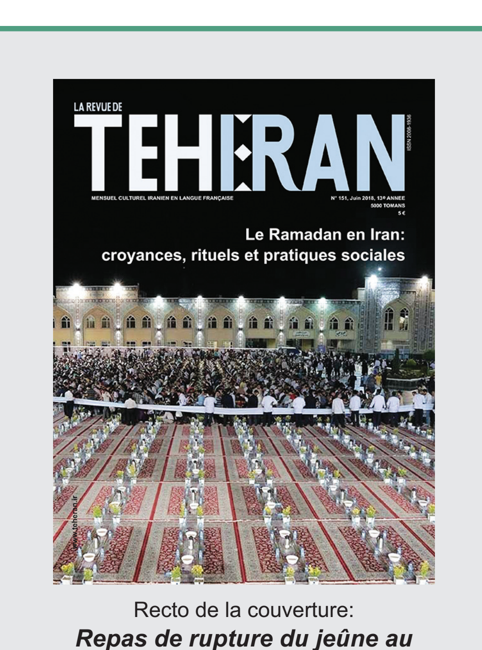
Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani



Recto de la couverture:
Repas de rupture du jeûne au mausolée de l'Imâm Rezâ, Mashhad

La Revue de TEHERAN

Premier mensuel iranien
en langue française
N° 151 - Khordâd 1397
Juin 2018
treizième année
Prix 5000 Tomans
5 €

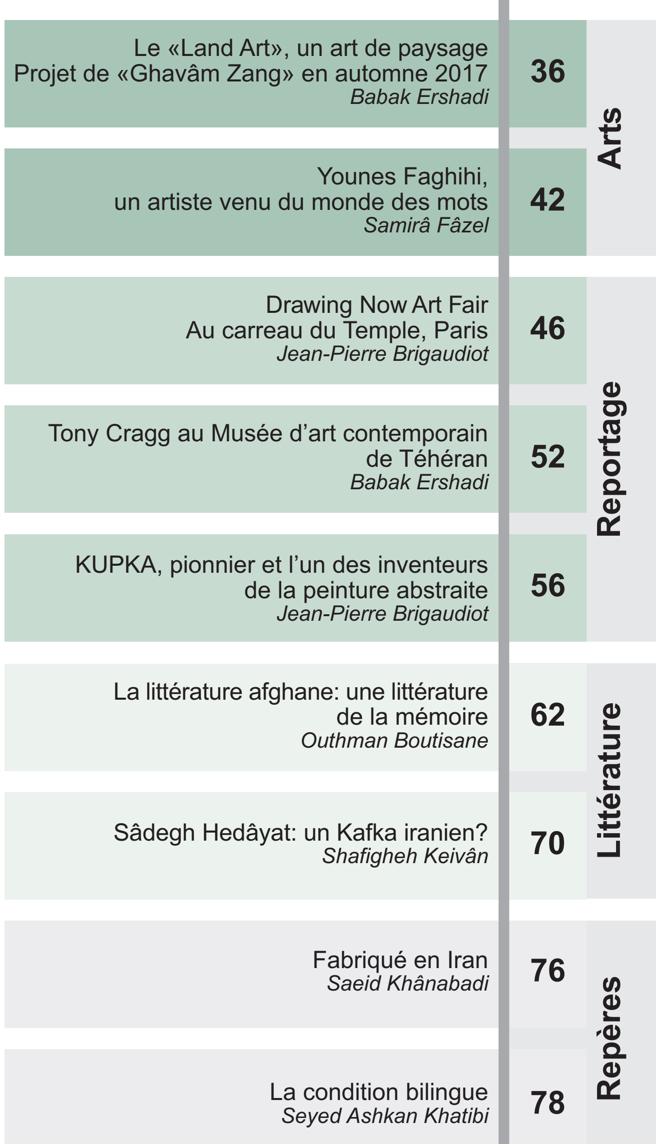
Sommaire



CAHIER DU MOIS



CULTURE



LECTURE



20



42



46

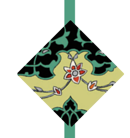
CAHIER DU MOIS

Le mois du Ramadan en Iran

Présentation, historique, rituels et gastronomie

Afsâneh Pourmazâheri

Le jeûne du Ramadan est l'un des cinq piliers de l'islam à côté de la profession de foi, des cinq prières par jour, de l'aumône, et du pèlerinage à La Mecque. Neuvième mois du calendrier lunaire islamique, le Ramadan est d'abord le nom du mois au cours duquel le livre sacré des musulmans, le Coran, fut révélé; où le deuxième Imâm chiite, Hassan, est né; où le gendre et cousin du prophète Mohammad, l'Imâm Ali, fut assassiné; où une bataille décisive à Badr fut gagnée; et surtout, c'est le mois durant lequel les musulmans jeûnent. L'un des principaux rituels de l'islam, le jeûne, est obligatoire pour tous les musulmans sauf les malades, les femmes enceintes et certains voyageurs. Pendant les menstruations et jusqu'à quarante jours après l'accouchement, les femmes sont également exemptées du jeûne. Cependant, les jours manquants doivent être rattrapés avant le prochain Ramadan, une fois la santé rétablie ou les voyages terminés. Enfin, jeûner n'est obligatoire qu'à partir de l'âge de la puberté. Cependant, la plupart des musulmans pratiquants encouragent leurs enfants à pratiquer le jeûne occasionnel bien avant d'atteindre cet âge.



La pratique dure un mois lunaire entier et se termine par la célébration de la fête de Fetr. La période quotidienne de jeûne commence à l'aube et se termine au coucher du soleil, sans nourriture ou boisson pendant les heures de jeûne. Un tel contrôle de soi vise à élever la nature spirituelle des croyants, et à entraîner une purification intérieure de la personne. Les croyants doivent aussi avoir de bonnes intentions (*niyyât*) lorsqu'ils jeûnent. Cette intention doit être pure, et le rituel ne doit être accompli que pour l'amour de Dieu, et non pour des gains terrestres ou même une récompense céleste. Des actes spéciaux de piété, tels que la récitation du Coran (un trentième chaque nuit du mois) et des prières spécifiques au Ramadan sont accomplis en privé ou en communauté dans les mosquées. Les aumônes sont données aux nécessiteux, et il est courant de fournir des repas gratuits au coucher du soleil.

Des actes spéciaux de piété, tels que la récitation du Coran (un trentième chaque nuit du mois) et des prières spécifiques au Ramadan sont accomplis en privé ou en communauté dans les mosquées. Les aumônes sont données aux nécessiteux, et il est courant de fournir des repas gratuits au coucher du soleil.

Un aperçu astronomique

Le jeûne commence au début du mois, lorsque la lune est en conjonction avec le soleil qui éclaire le côté de la lune éloigné de la terre. Dans cette position, la lune est qualifiée de «nouvelle lune» avec son côté sombre face à la terre. Par définition, une nouvelle lune n'est visible que lorsqu'elle a été en orbite assez longtemps pour former un croissant. Un mois lunaire dure environ 29,5 jours et est en moyenne un jour plus court qu'un mois solaire. Par conséquent, le mois du Ramadan arrive une dizaine de jours plus

tôt chaque année. Tout observatoire et centre d'astronomie peut fournir des informations détaillées et précises sur le début du mois.

Cependant, beaucoup de musulmans ne commenceront pas le jeûne avant que le croissant lunaire ne soit aperçu. Pour les musulmans, le jour commence au coucher du soleil et se termine au coucher du soleil suivant. Dans ce système, la nuit vient avant le jour. Si la nouvelle lune est aperçue avant le coucher du soleil, le jeûne commence le jour suivant. Mais si la lune est aperçue après le coucher du soleil, le premier jour du Ramadan ne commence pas avant le coucher du soleil suivant. Le même système est utilisé pour déterminer la fin du mois. Si la nouvelle lune du mois suivant, Shawwal, est aperçue avant le coucher du soleil, alors le jeûne se termine au coucher du soleil de ce jour-là. S'il est observé après le coucher du soleil, le jeûne continue jusqu'au lendemain.

Un aperçu historique

Le jeûne est un rituel commun pratiqué par la plupart des religions et connu dans l'Arabie pré-islamique. Il existait plusieurs sectes gnostiques, des missionnaires chrétiens et manichéens qui pratiquaient le jeûne et étaient présents en Arabie à l'époque du prophète Mohammad. Le jeûne musulman était à l'origine basé sur la tradition juive. Dans le Coran, la traversée de la mer Rouge par l'exode juif d'Égypte est appelée *furqân*, qui évoque la séparation entre le bien et le mal, ainsi que l'idée de salut. Chaque année, les Juifs commémorent ce *furqân* à la Pâque. Cependant, le jeûne se pratique le jour du Yom Kippour, jour saint juif où l'ensemble de la journée est consacré à la prière et à d'autres célébrations religieuses. Puisque la nourriture ne peut pas être consommée pendant les prières, le jeûne est observé jusqu'à la fin des rituels. Ceci est appelé le Jour des Expiations par les Juifs, et arrive le



Observatoire en Iran; des personnes sont en train de déterminer le premier jour du jeûne grâce à l'observation de la lune.



Exemple du repas de la rupture du jeûne, appelé *eftâr*

dixième jour du mois juif Tishri.

La Nuit du Destin ou la Révélation du Coran

Les dix derniers jours sont particulièrement importants, car le Coran fut révélé au prophète Mohammad pendant la «Nuit du Destin» (*lailat al-Qadr*). Durant cette nuit, alors qu'il était dans une grotte au mont Hira (610 après J.-C.), l'archange Jebraïl (Gabriel) apparut au Prophète avec les cinq premiers versets du premier chapitre, sourate al-'Alaq. Le Coran est le fondement de l'islam et la parole pure de Dieu; c'est le Verbe Divin par excellence. Chaque verset est en soi un miracle, comme l'a souligné le Prophète lorsque ses adversaires lui demandèrent un miracle attestant de sa prophétie. Selon le Coran, la Nuit du Destin est meilleure que mille mois rassemblés. Certains croyants se retirent en prières pendant ces dix derniers jours, appelés journées d'*e'tekâf* (ou retraite), et qui se terminent par une grande cérémonie appelée la fête de Fetr.

La croyance aux anges joue un rôle important à la fois dans la théologie et dans la foi populaire. Gabriel occupe la position la plus importante parmi les anges et représente le Saint-Esprit, ou «l'Esprit de confiance» (*rouh al-amin*). Pour cette raison, il a été choisi pour transmettre le message Divin au Prophète. Les musulmans croient que cette communication divine constitue la dernière étape d'une longue série de révélations divines auprès de prophètes. Cela a commencé avec Adam et s'est terminé avec le prophète Mohammad, appelé aussi «sceau des prophètes» (*khâtam al-anbiâ*). Grâce à ces contacts, les humains ont été avertis que leur bonheur réside dans l'adoration d'Allah et ont été informés des conséquences néfastes de la désobéissance.

La Nuit du destin est célébrée en privé ou en communauté en accomplissant des prières et en faisant des invocations spéciales à cette occasion, ainsi qu'en récitant le Coran et les actes de charité. Elle est célébrée lors des dernières nuits impaires du Ramadan. Les musulmans

sunnites la célèbrent le 27 du Ramadan, tandis que selon les chiites d'Iran, sa date exacte n'est pas connue, et elle est célébrée la nuit précédant les 19e, 21e, et 23e jours du Ramadan. On dit que les prières effectuées durant ces nuits valent mille prières d'une nuit normale. La période coïncide également avec l'assassinat de l'Imam 'Ali et sa mort en martyre le 21 du Ramadan. Pour cette raison, le Ramadan est aussi un mois de deuil pour les chiites.

Le martyre de l'Imâm Ali

Le martyre est un aspect important du chiisme, et l'assassinat et la mort d'Ali sont pleurés intensément par les fidèles chiites. Selon leur récit, après le décès du Prophète, le commandement de la communauté fut transmis à Ali, son cousin et gendre. Mohammad avait élevé Ali comme son enfant. Il fut le premier converti et combattit courageusement pour sa foi. Il était d'une aide constante pour le Prophète, et quand celui-ci se retira de La Mecque dans la nuit pour échapper à un assassinat en l'an 622, Ali se coucha dans son lit à sa place. Cependant, Ali ne succéda pas immédiatement au Prophète et ne prit les rênes de la communauté qu'après la mort des trois premiers "califes" reconnus par les sunnites: Abou Bakr, Omar et Osman.

Ce fut une période de conflits majeurs entre les différents clans au pouvoir, le chaos causé par l'expansion rapide de l'islam et une importante lutte de pouvoir entre les proches parents du Prophète, y compris son beau-frère Muawiya, gouverneur de Syrie. Un groupe rebelle appelé Kharijites décida d'assassiner trois importants dirigeants de l'époque, Ali, Muawiya et Amr ibn al-As. Les deux ont survécu, mais l'Imam Ali fut assassiné alors qu'il priait dans la mosquée de Kufa. Les détails de son martyre comme celui de son fils Hossein devinrent des légendes rappelées et pleurées par les chiites depuis.

Ainsi, durant le Ramadan, les prédicateurs des mosquées rappellent avec passion les événements de la vie de l'Imam Ali. Selon la tradition chiite, le 13 du mois de Ramadan, Ali dit à son fils Hossein qu'il allait bientôt mourir et lui donna le nom de son futur assassin: Ibn Muljam. Il monta sur le toit la nuit précédant son attaque pour réciter des invocations murmurées (*munâjât*). Il se prépara ensuite pour aller à la mosquée.





Journées d'*e'tekâf* (ou retraite)



Affiche à l'occasion du martyre de l'Imâm Ali

Sa fille, qui savait qu'il allait y être frappé par un poignard, essaya en vain de l'arrêter. Selon la tradition, des animaux tentèrent de bloquer son chemin, mais il refusa de retourner en leur disant qu'il était prêt pour son appel. À la mosquée, lors de la deuxième prosternation (*sajda*) de la prière rituelle, Ibn Muljam frappa Ali qui tomba dans le mihrab, niche creusée dans la mosquée et orientée vers La Mecque. Il prit aussitôt de la terre sur le sol pour la mettre sur sa blessure. L'assassin fut capturé et amené à l'Imam blessé. Ali ordonna de l'arrêter mais l'informa que s'il survivait, Ibn Muljam serait libéré. Au seuil de sa mort, quelques heures plus tard, Ali ordonna que l'assassin soit exécuté d'un seul coup, car il ne l'avait frappé qu'une fois, mais que sa famille ne devait pas être inquiétée. L'Imam succomba quelques heures plus tard et Ibn Muljam fut exécuté le vingt-septième jour de Ramadan.

Les circonstances de sa mort – pendant une prière rituelle - ont donné lieu à de nombreuses réflexions. L'ensemble des composantes de la prière rituelle est chargé de significations: la première prosternation symbolise la création: de la poussière dont nous sommes créés, nous venons à la vie; la seconde prosternation symbolise la poussière à laquelle nous revenons, en mourant, tandis que l'acte final de se lever représente le Jugement dernier. Ali fut poignardé pendant la seconde prostration, et la poussière du mihrab sur sa blessure symbolise son retour à la terre et l'acceptation de son destin et de la volonté de Dieu. Lorsqu'ils évoquent cet événement, les prédicateurs récitent souvent le verset du Coran qui parle de l'homme étant fait de terre. Finalement, la manière dont les enfants d'Ali pleurent sa mort est décrite avec passion.

Ali fut poignardé pendant la seconde prostration, et la poussière du mihrab sur sa blessure symbolise son retour à la terre et l'acceptation de son destin et de la volonté de Dieu. Lorsqu'ils évoquent cet événement, les prédicateurs récitent souvent le verset du Coran qui parle de l'homme étant fait de terre.

Les rituels du Ramadan

Les croyants pouvant jeûner se lèvent



Prière de la fête de Eid al-Fetr, appelée *salât al-Eid*

avant l'aube afin de prendre un dernier repas – en général consistant - avant le début du jeûne (*sahari*). Le repas de la rupture du jeûne, appelé *eftâr* ou *eftâri*, commence souvent par du thé et des dattes, supposées apporter la bénédiction (*barekat*) à la famille. Sur le plan formel, l'eftâr se consomme avec d'autres membres proches de la famille, des amis et des voisins. De nombreuses mosquées organisent également des eftâr durant ce mois. Des bénévoles accomplissent des actes de charité en préparant de la nourriture dans les cuisines et offrant des repas aux nécessiteux. Le Ramadan est considéré comme un mois de fête pour la plupart des musulmans. Notons aussi que le dernier vendredi du Ramadan est le jour de Qods. En ce jour, on assiste à un rassemblement en faveur de la libération de la Palestine dans les rues principales des grandes villes iraniennes.

La fin du Ramadan est célébrée le premier jour du mois de Shawwal avec une grande fête nommée Eid al-Fetr (ou la fête de Fetr), et la prière commune célébrée en ce jour est appelée *salât al-Eid*. La plupart des gens vont à la mosquée de leur quartier à cette occasion. Le dernier eftâr est souvent plus élaboré et se célèbre en famille, entre amis ou avec des voisins. En ce jour spécial, les aumônes marquant la fin du jeûne (*zakât al-fetr*) sont collectées.



Les aumônes marquant la fin du jeûne (*zakât al-fetr*) sont collectées.

Le Ramadan aux quatre coins de l'Iran

Les différents groupes ethniques présents en Iran ont des rituels spéciaux pour célébrer le mois sacré du Ramadan.

Les femmes et jeunes filles de chaque famille du nord-ouest de la province de l'Azerbaïdjan oriental se réunissent et fabriquent un sac pour leur famille le dernier vendredi du mois de Ramadan. On met de l'argent dans le sac et on garde les sacs dans une boîte jusqu'au prochain Ramadan. Ce rituel est appelé «Barkat Kisasi» en dialecte azéri.

- Les habitants de la province septentrionale du Mâzandârân accueillent le mois sacré du Ramadan en jeûnant trois jours avant le début du mois, c'est-à-dire à partir des derniers jours de Sha'ban, mois précédant le Ramadan. Ils organisent également le *Khatm-e An'âm*, une sorte de cérémonie au cours de laquelle les participants lisent la sourate Al-An'âm (Les bestiaux) du Coran avant l'eftâr. Les participants rompent leur jeûne avec du pain, une pincée de sel et de l'eau, que l'hôte met dans un grand plateau.

Khatm-e An'âm, cérémonie au cours de laquelle les participants lisent la sourate Al-An'âm (Les bestiaux) du Coran avant l'*eftâr*.

- Les femmes et jeunes filles de chaque famille du nord-ouest de la province de l'Azerbaïdjan oriental se réunissent et fabriquent un sac pour leur famille le dernier vendredi du mois de Ramadan. On met de l'argent dans le sac et on garde les sacs dans une boîte jusqu'au prochain Ramadan. Ce rituel est appelé «Barkat Kisasi» en dialecte azéri, ce qui signifie littéralement «sac de bénédiction» qui, selon eux, les protège de la pauvreté.

- Les habitants de la ville méridionale de Shirâz se rendent dans les mosquées le dernier vendredi du Ramadan pour prier dans l'espoir que leurs souhaits se réalisent. Connue sous le nom de «jomeh al-Wedaii» (le vendredi de l'au-revoir), la cérémonie est surtout suivie par des jeunes filles qui souhaitent se marier et des couples infertiles souhaitant avoir un enfant. Les femmes enceintes cousent également le premier vêtement de leur futur enfant à la mosquée ce jour-là, selon la croyance que cela leur portera bonheur.

- Les Turkmènes qui vivent dans les régions du nord-est du pays organisent plusieurs rituels pendant le mois sacré du Ramadan. L'un d'eux s'appelle «Yâ Ramadân» (à l'origine «Yâri Ramadân»), qui signifie littéralement «la moitié du Ramadan». Les 14ème et 15ème nuits du Ramadan, un pasteur ou un homme âgé accompagné d'un groupe d'hommes marchent le long des rues et ruelles de la ville ou du village et chantent une chanson sur la résistance de ceux qui jeûnent pendant les deux premières semaines du mois, et les encouragent à jeûner pendant les deux semaines à venir. Ils font du porte à porte et l'un d'eux porte un sac dans lequel ils recueillent ce que les familles leur donnent et d'autres voisins



Cérémonie d'adieu au Ramadan, province de Qazvin

répondent «Allah Hoo». Ils partagent les objets collectés entre les pauvres.

Les incontournables de la cuisine persane pour l'eftâr du Ramadan

Le contenu du *sahari*, repas consommé avant l'aube, varie d'une famille à l'autre. Certains préfèrent les repas chauds tandis que d'autres mangent du pain, de la confiture, du fromage et des œufs. De nombreuses familles consomment également des dattes et du thé chaud. Après l'appel à la prière du soir (*azân-e maghreb*), le jeûne est rompu le plus souvent avec des dattes, du thé sucré, du pain, du fromage, des herbes fraîches, une soupe épaisse aux nouilles (*âsh-e reshteh*) ou du porridge, du riz et du pudding au safran.

Les Iraniens rompent traditionnellement leur jeûne avec des dattes et une tasse de thé ou d'eau chaude. Certaines familles combinent l'eftâr et le dîner en un repas, tandis que d'autres préfèrent les espacer. Thé, pain, fromage, légumes frais, *zoulbiâ* et *bâmieh* (deux pâtisseries traditionnelles persanes enrobées de sirop de sucre), *halvâ, sholeh zard, âsh reshteh*, et *halim* ainsi que divers



Âsh-e reshteh



Zoulbiâ et bâmieh (deux pâtisseries traditionnelles persanes enrobées de sirop de sucre)

types de soupes sont couramment servis pendant l'eftâr. Si vous marchez dans les villes iraniennes au moment où le jeûne est rompu, les croyants vous offriront des dattes, du thé ou de la soupe, à la suite d'une prière faite en vue de la guérison d'un malade, ou pour l'accomplissement ou l'exaucement de tout autre souhait. La réponse à de telles offres est «Inshâ-allâh qabul bâsheh» (Que Dieu accepte votre vœu). Une grande variété de plats iraniens et de pâtisseries sont servis pendant le Ramadan.

> Les Iraniens rompent traditionnellement leur jeûne avec des dattes et une tasse de thé ou d'eau chaude. Certaines familles combinent l'eftâr et le dîner en un repas, tandis que d'autres préfèrent les espacer. Thé, pain, fromage, légumes frais, *zoulbiâ et bâmieh* (deux pâtisseries traditionnelles persanes enrobées de sirop de sucre), *halvâ*, *sholeh zard*, *âsh reshteh*, et *halim* ainsi que divers types de soupes sont couramment servis pendant l'eftâr.

L'un des aliments les plus populaires pendant l'eftâr est l'*âsh*. C'est une sorte de soupe épaisse dont les plus communes sont l'*âsh-e-reshteh* et l'*âsh-e sholeh qalamkâr*. L'*âsh-e-reshteh* contient des *reshtehs* (sorte de spaghettis faits de farine et d'eau, courts et épais), du *kashk* (sorte de yaourt acide), des herbes comme le persil et l'aneth, ainsi que des pois chiches, des haricots rouges, des lentilles, des oignons, de la farine, de la menthe, de l'ail, de l'huile, du sel et du poivre. L'*âsh-e sholeh qalamkâr*, plus épicé, contient aussi de la viande.

Un autre aliment populaire est le *halim*, qui est normalement consommé au petit déjeuner mais devient aussi, pendant le Ramadan, un repas populaire d'eftâr. Il est à base de blé, d'orge, de viande (généralement de bœuf ou de mouton, mais aussi parfois de dinde ou de viande

hachée), de lentilles et d'épices. Le *halim* est traditionnellement cuit dans de grands chaudrons au feu de bois. Ce plat est cuit lentement pendant sept à huit heures, ce qui lui donne une consistance pâteuse, où se mélangent les saveurs des épices, de la viande, de l'orge et du blé. On le saupoudre de cannelle, de sucre et de graines de sésame. Le *halim* est vendu comme collation dans les bazars tout au long de l'année. C'est aussi un plat préparé dans le monde entier pendant le mois de Ramadan, en particulier parmi les musulmans iraniens, pakistanais et indiens.

Le *sholeh zard* est un dessert iranien fait de safran, de sucre, d'eau de rose et de riz. Le *halvâ* est un dessert savoureux fait de farine, de safran, d'eau de rose, de pistaches écrasées et d'amandes saupoudrées par-dessus. Un autre type de pâtisseries très sucrées sont le *zoulbiâ* et *bâmieh*, très populaires pendant le Ramadan et faites à base d'amidon, de yaourt, de farine, de safran, d'huile et d'eau de rose. Aucune table d'eftâr n'est complète sans du *zoulbiâ* et *bâmieh* et un assortiment de dates, notamment des dates mazafâti de Bam, très nutritives et savoureuses.

Le *fereni* est un pudding persan servi comme dessert que les Iraniens préparent en diverses occasions. Selon les événements, il est servi froid ou chaud. Il est fait à partir de farine de riz, de lait, de sucre, d'eau de rose et de pistaches écrasées. Enfin, le *ranguinak* est un dessert nutritif du sud de l'Iran, fait avec des dates fraîchement cueillies. Il est traditionnellement servi avec une tasse de thé. On le prépare avec de l'huile et de la farine de blé. Lorsque la farine est dorée, on la laisse refroidir légèrement, pour ajouter ensuite du sucre fin, de la cannelle, de la cardamome, des dates et des morceaux de noix. On le saupoudre de pistaches et on le coupe en morceaux en forme de losanges, pour le servir à l'eftâr. ■



Halim

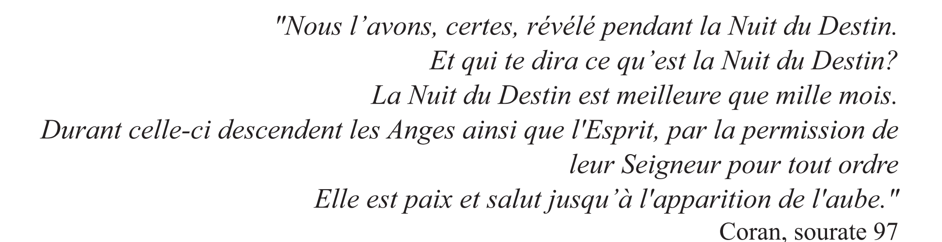


Sholeh zard

Bibliographie:
-Ebn-e Bâbvieh, Mohammad ebn-e Ali, *A'mâli Sadough (Cheikh)*, trad. Kamarei, Mohammad Bâgher, Ketâbchi, 1997, Téhéran.
-Hosseini, Ali-Akbar, *Le calendrier lunaire*, Sepehr-e Andisheh, 2003, Téhéran.
-Najafi, Mohammad Hossein, *Javâher al-Kalâm*, édition de Dayerat-ol-Maâref Eslami, 2005, Téhéran.
-Vakiliân, Ahmad, *Ramazân dar farhang-e mardom, Le Ramadan dans la culture populaire*, Soroush, 1991, Téhéran.

La Nuit du Destin

Saeid Khânâbâdi



"Nous l'avons, certes, révélé pendant la Nuit du Destin.
Et qui te dira ce qu'est la Nuit du Destin?
La Nuit du Destin est meilleure que mille mois.
Durant celle-ci descendent les Anges ainsi que l'Esprit, par la permission de leur Seigneur pour tout ordre
Elle est paix et salut jusqu'à l'apparition de l'aube."
Coran, sourate 97

À l'orée des mystères gnostiques et des rites de la loi islamique, de la spécificité de l'islam et de l'héritage des croyances sémito-orientales, la Nuit du Destin fait partie des thèmes coraniques les plus discutés chez les grands maîtres de l'exégèse islamique. La quatre-vingt-dix-septième sourate du Saint Coran, appelée *Al-Qadr,* lui est intégralement consacrée. Cette courte sourate de cinq versets, ainsi que les six premiers versets de la sourate *Ad-Dokhan* (La fumée) sont les sources coraniques de référence à propos de la Nuit du Destin. À ces versets, ajoutons un nombre considérable de hadiths considérés comme authentiques du prophète Mohammad et des Imams chiites. Mais en quoi consiste exactement cette mystérieuse Nuit du Destin?

La Nuit du Destin, la Nuit de la Valeur, la Nuit de la Mesure, la Nuit du Décret divin (selon les traducteurs) ou *Laylat-ol-Qadr* d'après l'expression arabe originelle est, selon les musulmans, la nuit durant laquelle le destin annuel des êtres sera écrit par la volonté d'Allah. Les hadiths nous indiquent que cette destinée préenregistrée est portée vers la Terre par les anges résidant à *Sidrat-ol-Montahâ*, le cèdre sacré du haut des cieux, visité par le prophète Mohammad lors de son Ascension céleste. C'est aussi au cours de cette nuit que Dieu a révélé le Coran dans le cœur de son Prophète de façon intégrale – révélation qui sera suivie d'une révélation graduelle extérieure, tout au long des vingt-trois années de sa prophétie.

Le statut privilégié que le Coran et les hadiths accordent à cette nuit a conduit la communauté musulmane à la célébrer d'une manière particulière. La Nuit du Destin est commémorée depuis le VIIème siècle. Les compagnons du Prophète témoignent directement de la célébration de cette nuit par le Messager d'Allah. De nos jours, chaque pays ou communauté a néanmoins recours à ses traditions typiques pour la vivre. L'Iran ne fait pas exception, et les fidèles chiites suivent des cérémonies rituelles, des cultes et des prières spécifiques pour célébrer cette nuit.

Les rites de la Nuit du Destin commencent juste avant le coucher du soleil, par des petites et grandes ablutions (*vozou* et *ghosl*), qui n'est pas sans rappeler



Calligraphie de la sourate *Al-Qadr*



Photos: Cérémonies de la Nuit du Destin en Iran

les rites sémites *tahara* et *tvilah* dans la religion juive. La cérémonie continue par une prière (*salat*) comportant deux génuflexions (*rak'at*) à la fin de laquelle il est demandé aux pratiquants de réciter soixante-dix fois "*Je demande pardon à Dieu et je me repentis auprès de Lui*". Cette tendance à se rappeler les péchés commis et à requérir le pardon divin constitue le thème majeur des prières de cette nuit. Les musulmans sunnites récitent au cours de cette même nuit une prière ayant le même sens, issue d'une parole du Prophète transmise par Aïcha, l'épouse du Prophète;

"Ô Notre Seigneur! Tu es Pardonneur. Tu aimes pardonner, alors pardonne-moi!"

Il y a aussi une autre prière (*salat*) recommandée durant cette nuit, très longue (100 génuflexions) où il faut réciter dix fois la sourate *At-Tohid* (L'Unicité) à chaque inclinaison. Il est également recommandé de lire certaines sourates coraniques comme *Al-Ghadr* (La Nuit du Destin), *Ad-Dokhan* (La fumée), *Ar-Roum* (Rome) et *Al-Ankabout* (L'araignée) durant cette nuit. Quelques heures après l'*iftar* (la rupture du jeûne)

La Nuit du Destin, la Nuit de la Valeur, la Nuit de la Mesure, la Nuit du Décret divin (selon les traducteurs) ou *Laylat-ol-Qadr* d'après l'expression arabe originelle est, selon les musulmans, la nuit durant laquelle le destin annuel des êtres sera écrit par la volonté d'Allah. C'est aussi au cours de cette nuit que Dieu a révélé le Coran dans le cœur de son Prophète de façon intégrale – révélation qui sera suivie d'une révélation graduelle extérieure, tout au long des vingt-trois années de sa prophétie.

et après les prières quotidiennes du soir, commence, vers minuit, la partie la plus importante de la cérémonie de la célébration de la Nuit du Destin. Cette



période est appelée *ehyâ*, qui signifie littéralement en arabe "faire revivre"; l'objectif étant de veiller toute la nuit en adorant Dieu, en récitant le Coran et en priant.

Au cours de ces dernières années est apparue chez les jeunes Iraniens pratiquants une tendance croissante et plus systématique à pratiquer l'*ehyâ* en d'autres occasions, notamment lors de l'*e'tekâf*, où les participants jeûnent pendant la journée et passent trois jours et trois nuits dans une mosquée, dans le but de se rapprocher de Dieu.

Les cérémonies de la Nuit du Destin se déroulent souvent de façon collective, dans les mosquées ou au sein de sanctuaires et lieux de pèlerinage. Quant aux prières non-obligatoires (*mostahabbi*), elles sont observées de façon individuelle. Les chiites iraniens ont également l'habitude de réciter, durant cette nuit, une longue invocation (*do'â*) appelée la "Grande Cuirasse" (*Joshan Kabir*), qui peut être suivie de celle d'une autre prière moins longue nommée la Petite Cuirasse (*Joshan Saghir).* La première contient mille noms différents pour s'adresser à Dieu. Elle est divisée en cent sections contenant chacune dix noms de Dieu. Les noms utilisés dans chaque partie suivent une versification homogène aux tonalités parfois poétiques. Une expression, sorte de refrain, est récitée à la fin de chaque section. Elle transmet un message de repentir, et implore Dieu de sauver les croyants du Feu:

"La perfection et la pureté sont à Toi, Ô Toi qui est le seul Dieu. A l'aide, à l'aide, libère-nous du Feu, ô Seigneur!"

Outre sa dimension sémantique et religieuse, cette prière a aussi une valeur littéraire considérable. Les noms divins figurant dans chaque section riment parfaitement. Selon les chiites, Dieu a, par l'intermédiaire de l'ange Gabriel, appris cette longue prière à son Messager Mohammad durant l'un des combats où il manquait d'armures pour se protéger de l'ennemi. Certains savants chiites pensent aussi que le Grand Nom de Dieu (*esm-e a'zam*) est l'un de ces mille noms divins inclus dans cette prière. La prière de la Grande Cuirasse est récitée

normalement par les *maddâh*, qui narrent aussi parfois les martyres des Imâms chiites au milieu de cette prière, en vue de toucher davantage le cœur des participants.

Après cette invocation arrive la phase finale et la plus caractéristique de cette nuit, appelée par les Iraniens *Qor'ân be sar*, qui signifie "le Coran sur la tête". Pendant ces quelques minutes, les fidèles ouvrent le Coran et le mettent sur leur tête en répétant les invocations récitées par un religieux. Il s'agit ici de soumettre ses souhaits à son Seigneur, et à jurer en répétant dix fois le nom de Dieu, du Prophète Mohammad, d'Ali ibn Abi Taleb, le premier Imâm chiite, de Fatima fille du Prophète et épouse d'Ali, ainsi que celui des onze descendants de ce couple. En arrivant au nom du douzième Imâm chiite, les participants se lèvent en vue de rendre hommage à l'Imâm Mahdi, considéré comme vivant mais occulté, et Sauveur apocalyptique selon la doctrine messianique de la *mahdaviyyah*. C'est à ce moment clé que chaque participant adresse à Dieu ses souhaits et L'implore de lui écrire un destin favorable, jusqu'à la Nuit du Destin de l'année suivante.

Dans certaines régions, par exemple dans le Kurdistan iranien, les sunnites chantent un hymne traditionnel nommé *Al-Wedâ'* (Adieu) dans les dernières nuits du mois de Ramadan. Malgré des caractéristiques locales et ethniques selon les différentes zones géographiques, la célébration de la Nuit du Destin suit à peu près des étapes similaires dans les différentes écoles de la religion islamique: veiller, prier, pratiquer le rappel de Dieu

Au cours de ces dernières années est apparue chez les jeunes Iraniens pratiquants une tendance croissante et plus systématique à pratiquer l'*ehyâ* en d'autres occasions, notamment lors de l'*e'tekâf*, où les participants jeûnent pendant la journée et passent trois jours et trois nuits dans une mosquée, dans le but de se rapprocher de Dieu.





ou *zekr*, lire et méditer le Coran, offrir des dons aux pauvres et solliciter la grâce, la bénédiction et le pardon de Dieu pour l'année qui s'ouvre au lendemain de cette nuit.

Néanmoins, les différentes écoles de l'Islam ne s'accordent pas sur la date exacte de la Nuit du Destin. Les savants sont d'accord sur le fait que cette nuit est l'une des dix dernières nuits impaires du mois de Ramadan. Chez les Sunnites, c'est la vingt-septième, alors que les chiites la célèbrent dans la dix-neuvième, vingt-et-unième et vingt-troisième nuit de ce mois – sa date exacte n'étant selon eux pas connue avec certitude, la plus probable étant néanmoins le 23e du mois. Ces dates sont très significatives chez eux, car le premier Imam chiite a été attaqué le 26 janvier 661 dans la grande mosquée de Koufa, dans l'Irak actuel, à la dix-neuvième nuit du Ramadan, et tomba en martyre lors de la vingt-et-unième nuit de ce mois. Mais la date qui est plus pratiquée chez les musulmans non-chiites correspond à la vingt-septième nuit de ce mois. Certains savants sunnites procèdent aujourd'hui à des conjectures et calculs divers sur la base de la sourate "Nuit du Destin" pour justifier cette idée. Ils argumentent ainsi que la version arabe de cette sourate comprend trente mots et que le prénom "*Hiya*" (elle), qui désigne la Nuit du Destin, est le vingt-septième.

Le texte coranique nous donne néanmoins la certitude que la Nuit du Destin se situe durant le mois du Ramadan, sans en déterminer la date exacte. Cette ambigüité autour de sa date précise est peut-être une ambiguïté voulue afin de donner aux croyants plus du temps pour se recueillir et prendre la mesure de son importance. Il faut souligner aussi l'aspect mystérieux que renferme le concept de cette nuit vis-à-vis de la question du Temps, qui est l'un des aspects les plus remarquables de cette nuit. Dans la sourate *Al-Qadr*, cette nuit est qualifiée comme ayant une valeur plus élevée que mille mois. Comment est-ce possible? S'agit-il simplement d'une figure de style littéraire? Les avis divergent. Selon certains savants chiites, ces mille mois correspondent, historiquement

parlant, aux mille mois (83 années lunaires ou 80 années solaires) du règne des califes Omeyades, les ennemis jurés des descendants d'Ali ibn Abi Tâleb. Selon d'autres, l'expression doit s'entendre en termes symboliques pour souligner toute l'importance métaphysique de la Nuit du Destin, une importance qui dépasse les cadres connus de la vie d'ici-bas. Notons aussi que la date de la Nuit du Destin se calcule sur la base du calendrier lunaire, et donc ne concerne pas une saison fixe de l'année. Il ne s'agit donc pas d'une correspondance avec un évènement physique ou astronomique dans l'Univers – contrairement à la Nuit de Yalda célébrée par les Iraniens, qui correspond à la nuit la plus longue de l'année eut égard à la position spéciale de la planète Terre autour du soleil. En outre, le moment de la Nuit du Destin varie dans les différents continents de la Planète. Dès lors, n'est-elle pas donc une date conventionnelle pour acquiescer le rôle de la prédestination divine dans la vie des croyants, et pour leur offrir une occasion de se rapprocher de Dieu? Pour d'autres, elle correspond à un véritable «moment» métaphysique et de proximité, où le croyant peut, par ses prières et sa volonté, exercer un acte majeur de liberté en infléchissant sa destinée.

Au-delà de ces expressions rituelles et religieuses, la Nuit du Destin occupe également une place primordiale dans la pensée gnostique et dans les ouvrages littéraires chiites. La descente des anges et de l'Esprit (*rûh*) évoquée dans la sourate de la Nuit du Destin a conduit des personnalités mystiques à comparer cette nuit avec celle de l'Ascension du prophète Mohammad (*mi'râj*), dont les étapes sont riches de sens au niveau gnostique. Les maîtres de la gnose islamique considèrent la Nuit du Destin comme le moment de la rencontre ultime entre l'amoureux et l'amant, la nuit des retrouvailles amoureuses pendant laquelle l'amoureux transcende les obstacles du temps et de l'espace pour s'unir à son amant. C'est selon cette même perspective que les poètes persanophones ont souvent eu tendance à exprimer dans leurs poèmes leur attachement profond à la Nuit du Destin, comme une étape décisive dans le cheminement mystique. C'est le cas du grand Hâfez qui, dans ce célèbre poème, décrit la révélation du Saint Coran

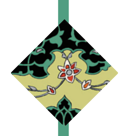
> Malgré des caractéristiques locales et ethniques selon les différentes zones géographiques, la célébration de la Nuit du Destin suit à peu près des étapes similaires dans les différentes écoles de la religion islamique: veiller, prier, pratiquer le rappel de Dieu ou *zekr*, lire et méditer le Coran, offrir des dons aux pauvres et solliciter la grâce, la bénédiction et le pardon de Dieu pour l'année qui s'ouvre au lendemain de cette nuit.

à l'être humain durant la Nuit du Destin, comme l'obtention d'un crédit divin permettant à l'amoureux gnostique d'accéder aux plaisirs spirituels de la vie humaine:

" Le matin à l'aube, on me sauva du chagrin
Je souffrais au fond des ténèbres, mais soudain
L'on me servit de l'élixir de la vie sans fin
Quel béni matin fut ce matin
Quel heureux soir fut ce soir du festin
Cette Nuit du Destin
Où l'on m'offrit nouveau crédit divin
Pour goûter ce céleste vin." ■

Ramadan, le mois de l'altruisme, du partage et de la générosité

Arash Khalili





(Coran: II;183-184)

«Ô, *les Croyants! On vous a prescrit le jeûne comme on l'a prescrit à ceux d'avant vous –peut-être seriez-vous pieux! – pendant des jours comptés. Donc, quiconque d'entre vous est malade, ou en voyage, alors, qu'il jeûne un nombre égal d'autres jours. Mais pour ceux qui ne pourraient le supporter qu'avec une grande difficulté, il y a une rançon: la nourriture d'un pauvre. Et si quelqu'un fait plus de son propre gré, c'est bien pour lui: mais il est mieux pour vous de jeûner, si vous saviez!»* (Coran: II;183-184)

Au mois béni de Ramadan, pour que le jeûne soit accepté et validé par Dieu, le croyant qui pratique le jeûne et ses rituels doit accorder un grand soin à son «intention». Loin d'être «mécanique», la pratique du croyant doit être «dynamique» dans la mesure où le jeûne ne se résume pas dans une simple période d'abstinence, mais c'est un véritable «mouvement» dont la valeur s'apprécie dans son devenir, dans ce passage de l'individu vers un état meilleur. La valeur spirituelle du jeûne pendant le mois de Ramadan est donc liée à l'effort, selon des règles strictes, du croyant pour se purifier et se tourner vers le Créateur, en se détachant de ses attaches et intérêts matériels.

Cette spiritualité se renforce aussi par l'altruisme, l'intérêt à se dévouer à autrui, la manifestation de son amour et de sa générosité pour son prochain. Le Ramadan est donc le temps de se tourner vers Dieu, mais il est également l'occasion de se tourner vers les autres. Cependant, il ne faut pas confondre cet altruisme spirituel avec la philanthropie philosophique ou morale (parfois d'inspiration humaniste), car pendant le Ramadan et le reste de l'année, les fidèles sont en communion et forment une «communauté» au sens religieux du terme. Dans la vision musulmane du monde, le croyant se tourne vers les autres au-delà d'un humanitarisme froid ; son «intention» est supérieure. Cette intention ne se limite pas à une simple logique d'«assistance sociale». Elle est «caritative» dans le sens strict du terme, car l'intention du fidèle, selon la signification de la charité musulmane, est d'obtenir la satisfaction de Dieu à travers le service rendu à son prochain. C'est dans ce cas que la pensée religieuse établit, à travers la croyance en Dieu, le principe de la charité musulmane: un esprit d'égalité et de justice, et surtout un sentiment de fraternité qu'aucune loi terrestre ne saurait imposer.

Le mot «*ihsân*» apparaît de nombreuses fois dans le texte coranique avec trois significations différentes, mais assez proches. 1) supériorité, 2) excellence, 3) bienfaisance. Selon cette dernière définition, *ihsân* est très proche du concept de «piété». De ce mot est dérivé le terme «*mohsin*» («*mohsinin*» au pluriel) qui signifie bienfaisant et pieux.

Dans la vision musulmane du monde, le croyant se tourne vers les autres au-delà d'un humanitarisme froid ; son «intention» est supérieure. Cette intention ne se limite pas à une simple logique d'«assistance sociale». Elle est «caritative» dans le sens strict du terme, car l'intention du fidèle, selon la signification de la charité musulmane, est d'obtenir la satisfaction de Dieu à travers le service rendu à son prochain.

Les mots *ihsan* et *mohsinin*, ainsi que leurs dérivés, apparaissent respectivement 34 et 39 fois dans le Coran. Les deux termes ont en commun leur usage coranique pour désigner les croyants et les serviteurs loyaux de Dieu.

Nous pouvons lire à plusieurs reprises cette phrase dans le Coran: «*Vraiment, Dieu aime les bienfaisants*». Elle est parfois utilisée pour désigner les grands prophètes. Dans les versets 83 et 84 de la sourate VI du Coran, le prophète Abraham est présenté comme «bienfaisant» et Dieu le récompense en lui donnant la bonne descendance: *«(…) Nous élevons en haut rang qui Nous voulons. Ton Seigneur est Sage et Omniscient. Et Nous lui avons donné* [à Abraham] *Isaac et Jacob, et Nous les avons guidés tous les deux. Et Noé, Nous l'avons guidé auparavant, et parmi la descendance, David, Salomon, Job, Joseph, Moïse et Aaron. Et c'est ainsi que Nous récompensons les bienfaisants.»* (Coran: VI;83-84)

Dans plusieurs versets, le Coran appelle le croyant à être bienfaisant vis-à-vis de ses parents. Certains de ces versets sont révélateurs, dans la mesure où l'obligation de la bienfaisance envers le père et la mère est indiquée tout de suite après l'obligation de l'adoration de Dieu.

Plus d'exemples de bienfaisance sont donnés dans divers versets du Coran: *«Et rappelle-toi, lorsque Nous avons pris*



Repas de la rupture du jeûne à Qom, au sein de la mosquée de Jamkarân, la veille de l'anniversaire de la naissance de l'Imâm Hassan, deuxième Imâm des chiites, le 15e jour du mois de Ramadan.



Boîtes de repas destinées à être distribuées au moment de la rupture du jeûne par des bienfaiteurs.

l'engagement des enfants d'Israël de n'adorer que Dieu, de faire le bien envers les pères et les mères, les proches parents, les orphelins et les nécessiteux, d'avoir de bonnes paroles avec les gens; d'accomplir régulièrement la prière et d'acquérir la zakat.» (Coran: II;83).

Le bienfaisant est un être croyant qui réussit à surmonter les vices (cupidité, jalousie, avarice, orgueil et arrogance) pour embrasser de grandes vertus (sacrifice, dévotion, générosité, altruisme) en rendant service à ses semblables et à la communauté. Cette croyance religieuse nous apprend que la bienfaisance n'est pas profitable seulement à celui qui bénéficie du service rendu, mais elle l'est aussi à la personne bienfaisante. Le bienfaisant considère tous les êtres comme les créatures de Dieu, et sait que les biens et le pouvoir dont il dispose n'appartiennent qu'à Dieu. Lorsqu'il donne aux autres de ce que Dieu lui a donné, il obtient d'abord une profonde sérénité morale en sachant qu'il a accompli une obligation en se purifiant de ses défauts.

Le mois du Ramadan devient ainsi le temps du partage, de la générosité et de la bienfaisance, car ces vertus sont des signes de la foi. *«Dieu leur donna la récompense d'ici-bas, ainsi que la belle récompense de l'au-delà. Et Dieu aime les bienfaisants.»* (Coran: III;148).

La zakat du Ramadan est le symbole de tous les actes de charité effectués durant ce mois. La zakat, qui signifie «aumône légale», est la charité donnée chaque année par le musulman aux pauvres. La zakat de ce mois est donnée au jour de la fête de Fetr, marquant la fin du Ramadan et la rupture du jeûne. La zakat de Fetr est la seule charité obligatoire du mois du Ramadan pour tous les musulmans, à l'exception des pauvres. La zakat est d'abord un moyen de purification et de détachement pour le croyant, mais elle aussi un instrument de propagation des vertus comme la générosité, et de la guerre contre les vices comme l'avarice et l'égoïsme. La zakat est également un moyen d'aider les pauvres, ce qui est un devoir collectif pour tous les musulmans. ■

22

La place du Coran et des prières particulières durant le mois de Ramadan

Zahrâ Moussâkhâni

Le jeûne est une forme commune de pratique existant dans diverses religions à travers le monde. Ses bénéfices, à la fois spirituels et physiques, sont largement reconnus même si sa fréquence, sa pratique et sa durée peuvent différer d'une religion à une autre. L'islam accorde une grande importance à l'acte de jeûner, qui fait partie de ses piliers, aux côtés de la profession de foi, de la prière, de l'aumône et du pèlerinage.

Ainsi, selon le Coran: *«Ô Vous qui croyez, le jeûne vous est prescrit, comme il a été prescrit à ceux qui vous ont précédés, afin que vous manifestiez votre piété.»* (2:183).

Le «mois du Coran»

Dieu commença à révéler le Coran au prophète Mohammad pendant le Ramadan de l'an 610. Ce livre sacré pour les musulmans, révélation finale de Dieu, est souvent lu et mémorisé dans sa langue originelle, l'arabe, préservant ainsi son contenu. Pendant le Ramadan, les musulmans sont encouragés à consacrer autant de temps que possible à la lecture, à l'écoute et à la compréhension du Coran comme un moyen de se rapprocher de Dieu. Au cours de ce mois, le Coran entier est souvent récité lors de ces prières nocturnes. C'est une




Un verset du Coran mentionnant le "mois du Ramadan".





Affiche iranienne encourageant à lire le Coran pendant le Ramadan.

opportunité pour les musulmans de se sentir spirituellement près de Dieu et de réfléchir aux paroles guidant vers Dieu.

Le Ramadan est un mois de dévotion intense, où il est recommandé de faire des prières supplémentaires durant ses nuits. Durant les dix derniers jours du Ramadan, certains se retirent à la mosquée pour faire un *i'tikâf* (retraite), période de réflexion intense et de dévotion, de recherche de pardon, et de lecture du Coran.

Le Ramadan est un mois de dévotion intense, où il est recommandé de faire des prières supplémentaires durant ses nuits. Durant les dix derniers jours du Ramadan, certains se retirent à la mosquée pour faire un *i'tikâf* (retraite), période de réflexion intense et de dévotion, de recherche de pardon, et de lecture du Coran.

Selon les musulmans, les dix dernières nuits du Ramadan sont les plus saintes de toutes. La nuit la plus sacrée, la Nuit du destin, est l'une des nuits impaires du dernier tiers du Ramadan. Dieu mentionne dans le Coran "la Nuit du Destin est meilleure que mille mois" (Coran, 97:3). En d'autres termes, l'adoration durant cette nuit a une très haute valeur.

Notons aussi qu'avant d'être le mois du jeûne, le Ramadan était, pour les Compagnons du Prophète, le mois du Coran, dernière et éternelle guidance divine pour l'humanité: *«(Ces jours sont) le mois de Ramadan au cours duquel le Coran est descendu comme guide pour les gens, preuves claires de la bonne direction et du discernement. Ainsi, quiconque d'entre vous est présent en ce mois, qu'il jeûne! Et quiconque est malade ou en voyage, alors qu'il jeûne un nombre égal d'autres jours. - Allah veut pour vous la facilité, Il ne veut pas la difficulté pour vous, afin que vous en complétiez le nombre et que vous proclamiez la grandeur d'Allah pour vous avoir guidés, et afin que vous soyez reconnaissants!»* (Coran, 2:185)

«Par le Livre (le Coran) explicite. Nous l'avons fait descendre en une nuit bénie, Nous sommes en vérité Celui qui avertit. Durant laquelle est décidé tout ordre sage.» (Coran, 44:2-4)

«Nous l'avons certes, fait descendre (le Coran) pendant la nuit d'Al-Qadr. Et qui te dira ce qu'est la nuit d'Al-Qadr? La nuit d'Al-Qadr est meilleure que mille mois.» (Coran, 97:1-3)

C'est avec force, clarté, simplicité et d'une manière universelle que le Coran rappelle l'importance de la Nuit du Destin comme un temps de spiritualité extraordinaire.

Prières:

Il existe trois types de prières faites avec assiduité durant le mois de Ramadan.

Les prières obligatoires: Les cinq prières quotidiennes du musulman constituent le premier type de prières. Néanmoins, l'ambiance spirituelle du mois de Ramadan et son caractère béni favorise sans doute chez beaucoup davantage de joie et de sérénité dans leur accomplissement.

Tarâwih: L'autre prière spéciale que les musulmans sunnites pratiquent pendant le mois du Ramadan est celle dite de *tarâwih*. Abu Hurairah rapporte cette parole du prophète Mohammad à ce sujet de la manière suivante:

«Quiconque prie pendant les nuits de Ramadan (*tarâwih*) avec une ferme croyance et en espérant une récompense sera pardonné de ses péchés.» (Bukhari)

Ce hadith du Prophète suffit à démontrer l'importance de ces prières pour les sunnites, en ce qu'elle est aussi un moyen d'être pardonné. C'est la raison pour laquelle de nombreux musulmans, en particulier sunnites, pratiquent les *tarâwih* après la dernière prière du soir (*ishâ'*) tout au long de ce mois.

Les prières de l'Imâm Ali

Pour les chiites, de nombreuses prières et invocations sont rapportées des Imâms, et ce sont en particulier les prières de l'Imâm Ali qui sont récitées, chacune étant dédiée à une nuit du mois sacré et s'inscrivant dans la continuation de la précédente. L'ensemble est ainsi vu comme un chemin de perfectionnement. Ces prières sont menées après la prière de l'*ishâ'* et avant le lever du soleil.

En conclusion, le Ramadan est le mois béni et spirituel par excellence. Durant ce mois, plus que jamais, les musulmans peuvent espérer la miséricorde et le pardon de Dieu. C'est aussi un mois de perfectionnement moral et spirituel sans égal. ■

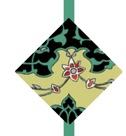


Affiche iranienne sur le Ramadan, "mois de l'invitation de Dieu".

Références:
-Borujerdi, Mohammad Ibrahim. *Tafsir Jâme'* (Commentaire intégral), édition Sadr, Téhéran, 1987.
-Behboudi, Mohammad Bâqer. *Gozideh Kâfi* (Extraits), édition Elmi Farhangi, Téhéran, 1984.
-Javâdi Amoli. *Mafâtih al-Janân* (Les clés du Paradis), édition Asrâ', 2012.
-Tabâtabâï, Mohammad Hossein. *Sonan al-Nabi* (La Sunna du Prophète), Téhéran, 1999.

Les Iraniennes et le Ramadan: retour sur un rite ancien

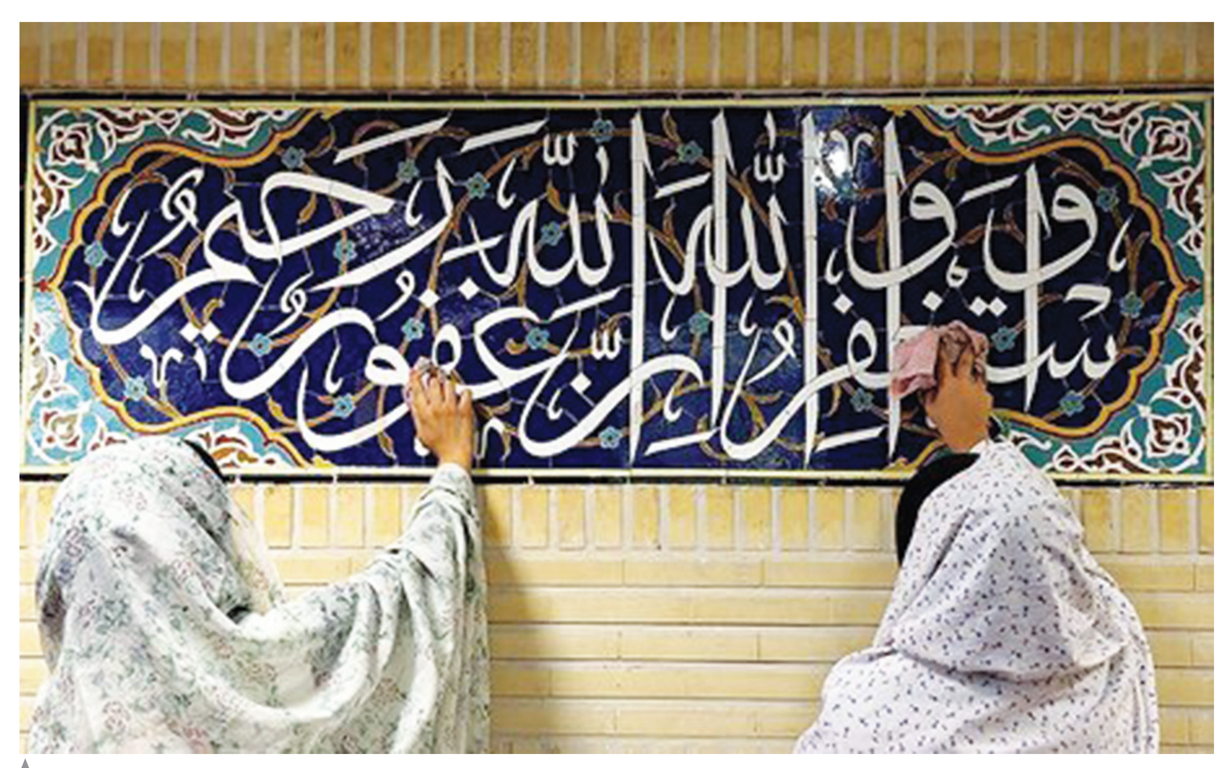
Zeinab Golestâni



Au fil des siècles, le mois de Ramadan est devenu un élément à part entière de la culture iranienne, avec ses rites et pratiques spécifiques. Ainsi, par le passé, afin d'accueillir le Ramadan, les Téhéranais, un bol d'eau et un miroir à la main, montaient sur le toit pour voir de leurs yeux la lune nouvelle, et annonciatrice du Ramadan. Aujourd'hui encore, pour beaucoup, c'est l'un des rituels précédant le mois saint, dont les cérémonies commencent dès le mois de Sha'bân. Étroitement liés aux situations ethnique, sociale et économique diverses du pays selon les régions, ces rites s'inscrivent aujourd'hui dans l'héritage culturel iranien. Les femmes ont toujours joué, aussi bien dans le passé qu'aujourd'hui, un rôle primordial dans l'accomplissement de ces cérémonies.

L'aménagement des quartiers et des maisons

Durant les derniers jours du mois de Sha'bân, les habitants des différentes régions iraniennes aménagent leur maison et leur quartier afin d'accueillir le mois de Ramadan. Puis, les mosquées et les *hosseiniyeh* où



Nettoyage de la mosquée



Jeux au tambour au moment de l'aube

se dérouleront les différentes cérémonies du mois de Ramadan sont rafraîchies. A Mehrestân, ville du Sistan-et-Baloutchistan, cette activité est menée par les femmes. Chez les Turkmènes également, ce sont les femmes qui aménagement les lieux, en commençant une semaine avant le Ramadan. Le dernier vendredi de Sha'bân est réservé au ménage de la mosquée. Parfois, elles font don à la mosquée d'un tapis de prière qui s'appelle *namâz liq.*

Fourniture des besoins des ménages

Jusqu'à il y a une vingtaine d'années, l'arrivée du Ramadan était l'occasion pour les Téhéranaises de faire de grandes courses et de préparer des plats spécifiques. Si la coutume s'est perdue aujourd'hui dans la capitale, à Ardebil, aujourd'hui encore, les femmes accueillent le Ramadan en préparant de la confiture de roses. Dans le Fârs, elles préparent du *fâloudeh,* une pâtisserie à base d'amidon de riz et d'eau de rose. Celles de Shirâz préparent quelques jours avant l'arrivée du mois sacré, différents types de *tourchiya*, de distillats, d'épices et de condiments. A Kâzeroun, dans le Fârs, les femmes préparent encore parfois une sorte de pain appelé *tanak,* qu'elles conservent dans un *keretchdân*, vaisselle cylindrique dont la partie supérieure est tissée en branches de saule ou d'amandier sauvage.

Dans le passé, à l'aube, avant le commencement du jeûne, on jouait à Bojnourd trois airs différents de tambour, dont le premier, titré '*Qara Khâtun toplu pishar* (La Dame prépare le repas) était destiné à réveiller les maîtresses de maison. Le deuxième, à savoir *Qara khâtun fâzânâ dishar* (La Dame sert le repas) était joué pour réveiller les autres membres de la famille. Dans le Lorestân, une partie de ce repas est offert aux voisins; ce rite est appelé dans le langage local le *Kâssem sâ*.



Récitation du Coran

La préparation des repas qui ouvrent et referment le jeûne, c'est-à-dire le *sahari*[1] et *l'iftâr*[2] est un autre rite accompli par les femmes iraniennes. Dans le passé, à l'aube, avant le commencement du jeûne, on jouait à Bojnourd trois airs différents de tambour, dont le premier, titré '*Qara Khâtun toplu pishar* (La Dame prépare le repas) était destiné à réveiller les maîtresses de maison. Le deuxième, à savoir *Qara khâtun fâzânâ dishar* (La Dame sert le repas) était joué pour réveiller les autres membres de la famille. Dans le Lorestân, une partie de ce repas est offert aux voisins; ce rite est appelé dans le langage local le *Kâssem sâ*.

De nombreuses recettes sont spécifiquement liées aux rites du Ramadan, ce qui donne aux mets de ce mois une saveur particulière. Préparé à base de raisin, le *qâyqânâq* est une pâtisserie traditionnelle de l'Azerbaïdjan Oriental, concoctée par les femmes et consommée pour rompre le jeûne. Très sucré, il augmente la glycémie. Les femmes de Khouzestân sont également connues pour leurs pâtisseries du Ramadan telles que le *leguimâti,* le *lemâghut*, le *sh'eriyeh*, le *ranguinak* ou le *masghati*, etc. pendant le mois de Ramadan. Autre choix pour rompre le jeûne, le *pakora* est l'une des spécialités culinaires de Sistân et Baloutchistân que les femmes baloutches préparent de diverses façons. Il y a entre autres le *pakora à la pomme de terre,* le *pakora à la Zurich*, le *pakora à la Jaipur* ou le *pakora aux épinards,* etc. A Yazd, le *chouli,* sorte de potage traditionnel, est le repas le plus courant, auquel s'adjoignent parfois du *halva au riz,* du *âsh-reshteheh*, du *sholezard* et même parfois le *fâloudeh* de Yazd. Dans le passé, les femmes de Kermân préparaient chaque après-midi quelques miches de pain. Cette tradition est encore observée dans la province Markazi où la majorité des maîtresses de maison, en zone rurale ou urbaine, préparent au four le pain traditionnel *fatir,* qui sera consommé pour la rupture du jeûne.

Les pratiques de dévotions

Dans la quasi-totalité du pays, la récitation intégrale du Coran fait partie

des pratiques du Ramadan. A Yazd, comme dans de nombreuses autres régions, cette récitation se fait en groupe. Ayant quotidiennement lieu chez l'une des membres du groupe, les séances durent jusqu'au dernier jour du mois. Chaque jour, un *juz'* (partie) du Coran est récité. Les tours de récitation sont choisis à l'avance et les femmes de Yazd croient que celle qui récitera la 112e sourate du Coran[3] mènera pour l'année une vie pleine de bonheur et de prospérité. A Qom, les séances de récitation coranique sont aussi destinées aux morts.

Les sunnites de Mehrestân font une prière de vingt séquences (*rak'ah*) qui s'appelle le *tarâwih*. Prière menée pendant le Ramadan, le *tarâwih* est accompli par les femmes baloutches dans les mosquées de la ville. De fait, celles-ci ne se rendent à la mosquée que pendant le mois de Ramadan, et cela, afin de faire cette prière spécifique.

A Shirâz, les femmes sont les acteurs principaux d'un rite intitulé *djom'eh vedâ'*, c'est-à-dire "le vendredi d'adieu". Dès les premières heures du matin du dernier vendredi du Ramadan, elles partent, avec leurs vœux et leurs désirs, dans les mosquées de la ville pour prononcer la Prière des Quarante clés qu'elles attribuent à Fatima Zahra.

Acquittement des vœux

Autrefois, à Téhéran, les gens laissaient leurs portes ouvertes au tout-venant au moment de la rupture du jeûne et quiconque était libre d'entrer et de partager leur *iftâr.* A ce moment-là, les femmes se rendaient ainsi parfois chez leurs voisins en vue d'accomplir un rite destiné à faire un vœu. Pour ce, les femmes lavaient toute la vaisselle de l'*iftâr* en s'installant dans les jardins, partie essentielle de l'architecture traditionnelle persane. D'une manière similaire, les femmes d'Azerbaïdjan espèrent voir leurs vœux exaucés grâce à l'invocation intitulée «Les Quarante prières». Les femmes de Hamedân distribuent pour la même raison des assortiments de fruits secs, nommés *âdjil-e moshkel goshâ* (noix qui résorbent les problèmes) avant la rupture du jeûne. C'est dans ce même but que la veille du 15e jour du mois de Ramadan, date de naissance du deuxième Imâm chiite, l'Imâm Hassan, les femmes du



Qâyqânâq



Leguimât



Fabrication de la bourse de bénédiction

Barakat kisa si ou la «bourse de bénédiction» est un petit sac à monnaie cousu par les femmes des provinces de l'Azerbaïdjan de l'Est et de l'Ouest au mois de Ramadan. La confection de cette bourse se fait durant le dernier vendredi du Ramadan durant lequel, dans différentes régions de l'Azerbaïdjan, les femmes et les jeunes filles se rassemblent pour coudre cette bourse pour leur famille. Après l'avoir cousue, une petite somme d'argent est déposée dans la bourse avec des prières. La bourse de bénédiction est précieusement gardée jusqu'à l'année suivante.

Mâzândarân offrent à la mosquée de leur quartier du sucre carré, du thé, des dattes et du charbon. Elles distribuent aussi parmi les personnes en état de jeûne différentes spécialités locales, y compris toutes sortes de *halva,* d'*âsh* et des pâtisseries comme entrées, ainsi que des repas à base de riz comme plat principal. A Sâri, les habitantes ont coutume de se rendre dans les prisons pour faire des dons aux personnes incarcérées.

Les célébrations du 27e jour du Ramadan

Selon certains écrits, Ibn Muljam, l'assassin kharijite de l'Imâm Ali, fut exécuté au 27e jour du mois de Ramadan. C'est la veille de ce jour que se rassemblant chez l'une des participantes les femmes d'Ardabil pour organiser une fête et partager leur joie à l'annonce de la mort d'Ibn Muljam. La même cérémonie peut être observée dans le Khorâssan méridional. Lors de cette cérémonie, les femmes et les jeunes filles de cette province se voilent le visage et rendent visite à leurs voisins avec un panier ou un plateau dans lequel se trouve un miroir et une louche pour demander un cadeau. Dans la province du Kurdistân, la tradition veut que les femmes préparent un pain régional et en distribuent la veille du 27e jour du Ramadan, appelé dans la culture kurde *koleyreh*.

A Yazd, les femmes assistent à des cérémonies appelées *rozeh-ye Ghanbar*. Ayant lieu du 19 au 27 Ramadan, elles commémorent le martyre de l'Imâm Ali. Rassemblées dans les maisons plutôt situées dans le Vieux Yazd, les femmes accomplissent durant ces cérémonies des activités caritatives.

La bourse de bénédiction

Barakat kisa si ou la «bourse de bénédiction» est un petit sac à monnaie cousu par les femmes des provinces de l'Azerbaïdjan de l'Est et de l'Ouest au mois de Ramadan. La confection de cette bourse se fait durant le dernier vendredi

du Ramadan durant lequel, dans différentes régions de l'Azerbaïdjan, les femmes et les jeunes filles se rassemblent pour coudre cette bourse pour leur famille. Après l'avoir cousue, une petite somme d'argent est déposée dans la bourse avec des prières. La bourse de bénédiction est précieusement gardée jusqu'à l'année suivante. Dans la culture régionale de l'Azerbaïdjan, cette bourse est le symbole de la grâce divine et les femmes croient qu'elle les préservera de la pauvreté.

Pour accomplir ce rituel, à Zanjân, les mères vont à la mosquée au moment des prières du midi et de l'après-midi, et la confection se fait entre les deux prières. Le tissu de la bourse doit être neuf et précieux. Le fil utilisé pour la couture n'est pas coupé avec des ciseaux mais à la main. Le tissu est également prédécoupé. Une coutume similaire existe aussi à Hamedân où les femmes accomplissent cette petite cérémonie le 27e jour du Ramadan. Les femmes de Hamedân estiment que Dieu accordera une grâce infinie à celui ou celle qui possède la bourse de bénédiction.

Le rite du *kelidzani*

Kelidzani ou «frapper aux portes» désigne un rite pratiqué par les femmes et les jeunes filles de la province de Kermân. La personne qui fait le *kelidzani* annonce préalablement l'objectif charitable qui la pousse à mener cette cérémonie et la manière dont les dons qu'elle récoltera seront utilisés. Elle se voile ensuite le visage pour ne pas être reconnue et frappe aux portes. Soit le ou la propriétaire de la maison la reçoit en disant: «*Apporte une lampe! Apporte du sucre! Apporte de la pâtisserie!*» pour annoncer sa décision d'aider, soit il(elle) jette de l'eau sur elle, pour déclarer son refus. Ce rituel se pratique plutôt lors de la Nuit du Destin.

L'offre de cadeaux aux jeunes mariées

D'après une tradition ancienne, les jeunes hommes de Hamedân apportent quelques miches de pain traditionnel, du riz, du poulet ou du poisson, des pommes rouges, de la pâtisserie, de *l'angosht pitch*[4] ou des fruits de saison comme cadeaux de rupture de jeûne à leur fiancée. C'est après ce rite que la famille de la fiancée invitera un jour la famille du fiancé pour prendre l'*iftâr*. Dans la province de Fârs également, les familles dont la fille s'est récemment mariée envoient chez elle des petites portions de

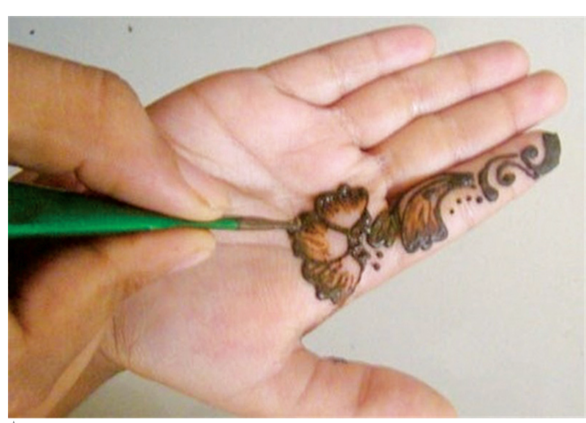
Les femmes d'Azerbaïdjan espèrent voir leurs vœux exaucés grâce à l'invocation intitulée «Les Quarante prières». Les femmes de Hamedân distribuent pour la même raison des assortiments de fruits secs, nommés *âdjil-e moshkel goshâ* (noix qui résorbent les problèmes) avant la rupture du jeûne.



Sachets contenant l'*Adjil-e moshkel goshâ*



Broderie faite par les Baloutches



Tatouage au henné des femmes baloutches

nourriture appelées *rouz vâloun*, accompagnées de bouquets de fleurs.

Les vœux en vue de concevoir un enfant

Au soir du dernier vendredi du mois de Ramadan, les femmes azerbaïdjanaises qui n'ont pas d'enfant vont à la mosquée de leur quartier et y font une prière en deux séquences, demandant ainsi l'assistance divine pour concevoir. Après quoi, elles sortent de la mosquée et se rendent chez sept femmes dont le prénom est Fatima pour leur demander un morceau de tissu. Avec les sept pièces de tissus ainsi obtenus, elles cousent un vêtement d'enfant appelé "*La robe de Fatima*". Cette robe est censée leur permettre d'enfanter durant l'année qui vient.

Les préparatifs de la fête de Fetr

Les femmes baloutches accueillent la fin du Ramadan et la fête de Fetr en cousant des vêtements. Ces vêtements pour femmes ou enfants sont ornés de broderies appelées *souzandouzi.* Les femmes baloutches préparent également le dernier soir du Ramadan des mixtures de henné destinées à être utilisées le lendemain, jour de la fête de Fetr. La cérémonie de la pose du henné s'appelle le *hanâbandân.* Ce rite est célébré aussi bien au moment de la fête de Fetr que lors de la fête du sacrifice (*'id al-adhâ*).

Cette riche participation des femmes à ces rites peut être observée dans presque toutes les régions iraniennes et s'enracine dans la longue histoire culturelle de ce pays. C'est dans ce contexte que chaque rite et tradition se veut un signe permettant de découvrir les croyances propres à une ethnie. Ainsi, bien que certains de ces rites soient accompagnés de superstitions, ils reflètent à merveille les vœux et les désirs d'un peuple et de ses communautés au fil des siècles. ■

---

1. Le mot *sahar* signifie "aube" et *sahari, sahar* ou *sahour* se réfèrent au repas consommé avant l'aube et le commencement du jeûne.
2. L'*iftâr* est le repas du soir avec lequel les musulmans rompent leur jeûne au coucher du soleil.
3. Sourate *Al-Ikhlas.* Traduction libre: *La pureté de la foi.*
4. Spécialité culinaire de la province de Hamedân, l'*angosht pitch* est un plat sucré à base de blanc d'œuf, de sucre, d'eau et d'eau de rose.

Sitographie
http://www.asemooni.com
http://www.cloob.com
http://hamshahrionline.ir
http://ramezan.com
https://www.sahandpress.com
http://seemorgh.com
https://www.tasnimnews.com
https://www.yjc.ir

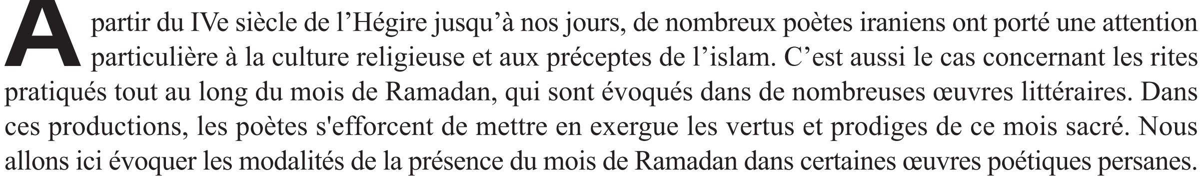
La présence du mois de Ramadan dans la poésie persane

Khadidjeh Nâderi Beni





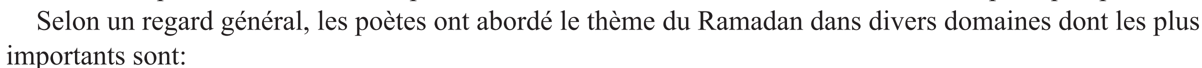
A partir du IVe siècle de l'Hégire jusqu'à nos jours, de nombreux poètes iraniens ont porté une attention particulière à la culture religieuse et aux préceptes de l'islam. C'est aussi le cas concernant les rites pratiqués tout au long du mois de Ramadan, qui sont évoqués dans de nombreuses œuvres littéraires. Dans ces productions, les poètes s'efforcent de mettre en exergue les vertus et prodiges de ce mois sacré. Nous allons ici évoquer les modalités de la présence du mois de Ramadan dans certaines œuvres poétiques persanes.



Selon un regard général, les poètes ont abordé le thème du Ramadan dans divers domaines dont les plus importants sont:

-le mois du Ramadan et ses vertus spirituelles

-les effets sociaux du jeûne



-les dimensions mystiques et morales du jeûne

-les occasions spéciales du mois sacré dont la Nuit du Destin (*laylat-ol-qadr*), le martyre de l'Imâm Ali, etc.

- la fête de Fetr et l'adieu avec le mois sacré.

Les poètes de *khamrieh* (poème bachique, relatif au vin et à l'ivresse), eux, se plaignent de l'arrivée du Ramadan. Dans leurs poèmes, ils louent l'Aïd-ol Fetr qui marque la rupture du jeûne du mois sacré.

Certains grands poètes persans comme Hâfez et Mowlânâ portent une attention particulière à la dimension mystique du jeûne. La poésie de Hâfez notamment est largement inspirée du Coran, des Hadiths et des enseignements religieux. Le Ramadan, le jeûne et la Nuit du Destin sont parmi les thèmes les plus importants de sa poésie. La maîtrise de cette grande figure poétique concernant les instructions coraniques apparaît plus

La poésie de Hâfez notamment est largement inspirée du Coran, des Hadiths et des enseignements religieux. Le Ramadan, le jeûne et la Nuit du Destin sont parmi les thèmes les plus importants de sa poésie.

particulièrement dans ses poèmes lyriques et de ce fait, le mois du Ramadan, en tant que l'un des piliers de l'Islam, occupe une place à part dans sa poésie:

Hier soir, vers l'aube, on m'a délivré du chagrin
Dans la nuit noire, on m'a versé de l'eau de Jouvence
On m'a mis hors de moi, et la coupe de vin
M'a ébloui de ton Essence
Cette aube fut bénie et belle cette nuit
Nuit du destin: on me donna l'investiture

En tant que poète et mystique, Mowlânâ a beaucoup écrit au sujet de l'islam et de ses rites, dont le jeûne, et cela par un langage poétique très raffiné et délicat:

Ô mon cœur, au mois du jeûne tu es l'invité de Dieu
Tu prends des nourritures terrestres
En ce mois, si tu fermes les portes de l'enfer
Tu ouvriras celles du paradis

Selon la vision mystique de Mowlânâ, tout croyant observant le jeûne du mois de Ramadan jouit de la joie et de l'ivresse divines, et arrive ainsi à découvrir les secrets les plus cachés.

En outre, en tant qu'homme religieux, Mowlânâ fait des commentaires gnostiques sur les invocations consacrées au mois sacré. Selon sa vision mystique, tout croyant observant le jeûne du mois de Ramadan jouit de la joie et de l'ivresse divines, et arrive ainsi à découvrir les secrets les plus cachés:

Tu as fermé cette bouche pour en ouvrir une autre
Qui s'alimentera des bouchées de secrets
Abstiens-toi des mets et des boissons d'ici-bas
Prends ton envol vers le banquet céleste

La poésie didactique de Saadi insiste surtout sur la dimension sociale du jeûne. Selon la vision de ce grand poète persan, le mois du Ramadan est un mois de générosité où l'on offre la nourriture aux affamés dont les pauvres, prisonniers, orphelins, etc.

Le vrai jeûneur est quelqu'un qui laisse aux indigents
Sa nourriture de rupture du jeûne (iftâr)
Sinon, à quoi servira-t-il vraiment?
De rompre le jeûne tout seul, sans avoir partagé sa nourriture

Dans la vision de Sâeb Tabrizi, tout croyant qui observe le jeûne obéit à Dieu et se dirige ainsi vers la perfection, l'élévation de l'esprit et la renonciation vis-à-vis de toutes choses éphémères d'ici-bas. Sâeb croit que le jeûneur apprend à s'abstenir de grands péchés, à préserver sa chasteté, à exercer sa patience, etc.

Celui qui pratique le jeûne de la Vierge Marie
Sera apte à créer les miracles de Jésus

Attâr Neyshâbouri évoque le jeûne et sa philosophie dans certains de ses poèmes. Selon la vision gnostique du poète, le jeûneur parcourt un chemin mystique; le Ramadan étant pour lui le mois de la dévotion et de la renaissance:

Ô ami, le mois du jeûne arrive et tu dors.

Dans l’un de ses poèmes lyriques consacré au mois du Ramadan, Sanâï Ghaznavi dresse une fine comparaison entre le jeûne et le bien-aimé; pour lui, le mois du jeûne est comme un hôte vénéré qui vient une seule fois dans l’année

Détourne la tête de l’ignorance
Une longue année durant, tu désires l’âme charnelle
Pour un mois, éloigne-t’en!

Certains poètes, particulièrement touchés par les vertus et les prodiges du mois sacré, se lamentent de l’arrivée de la fête de Fetr qui met fin au jeûne. C’est le cas de Massoud Saad Salmân, qui se plaint en ces termes:

C’est l’Aïd-ol Fetr et le jeûne est terminé
C’est le temps des adieux.
Il partira de chez nous, hélas!
Le plus précieux s’en va le plus vite

Sanâï Ghaznavi, considéré comme étant l’un des fondateurs de la poésie persane, accorde une attention particulière aux instructions de l’islam. Dans l’un de ses poèmes lyriques consacré au mois du Ramadan, il dresse une fine comparaison entre le jeûne et le bien-aimé; pour lui, le mois du jeûne est comme un hôte vénéré qui vient une seule fois dans l’année:

Ô mois de jeûne, je n’aurais par Dieu
Un hôte si honoré que toi
Qui est celui qui n’a versé pour toi une larme
Et que cette larme ne soit pas devenue
Une perle dans la coquille de la religion

Nâsser Khosrow, théologien, philosophe et poète de grande renommée, insiste dans ses poèmes sur l'importance de la méditation et du savoir. Dans ce sens, il invite son lecteur à méditer sur la philosophie du jeûne car selon lui, le jeûneur ne doit pas se contenter d’accomplir les rites du mois sacré sans s’interroger sur son pourquoi:

Tant que tu n’as pas appris, tu ne sauras faire le bien
Sans argent, pas de dirham et sans or, pas de pièce
Sans savoir, l’acte ne serait qu'une fausse pièce
A quoi te servira le jeûne
Si tu ignores le pourquoi et la quintessence du jeûne ■



Sources:
- Moussavi Garmâroudi, Seyyed Mostafâ, «Aperçu sur le mois de Ramadan dans la poésie persane», publié in *Golestân-e ghorân* (Le jardin du Coran), 2016.
- www.french.irib.ir

Le «Land Art», un art de paysage
Projet de «Ghavâm Zang» en automne 2017

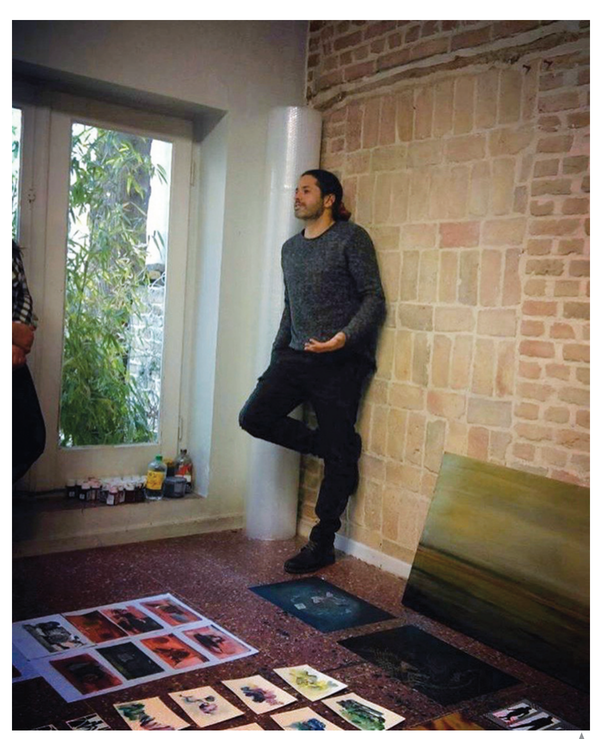
Babak Ershadi

Le Land Art est une nouvelle vision de l'approche artistique par rapport au «paysage». Cette approche peut devenir monumentale, conceptuelle, minimaliste, écologiste, etc.

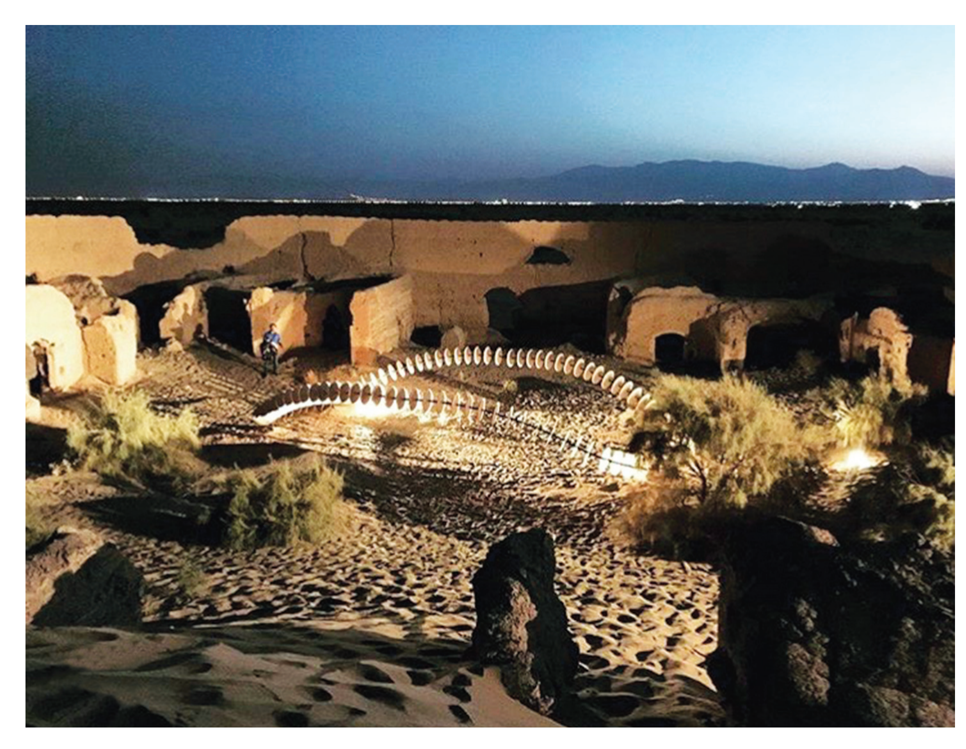
L'intervention de l'artiste dans le paysage naturel peut être très minimale ou maximale, mais elle peut aussi modifier le paysage de manière provisoire (lors d'une exposition, par exemple) ou permanente, s'il s'agit de garder de façon durable les modifications dans le paysage. Certaines œuvres sont exposées à l'érosion naturelle et elles peuvent disparaître au bout d'un temps. Un objectif du Land Art peut être aussi la création d'un lien proche avec la nature, en faisant sortir l'art de l'espace muséal. Le Land Art peut s'intéresser non pas seulement aux paysages naturels, mais aussi aux paysages archéologiques, historiques, culturels ou religieux. Certains artistes se limitent à l'usage des mêmes éléments et matériaux qui existent déjà dans leur paysage choisi, tandis que d'autres peuvent décider d'y apporter de nouveaux éléments et matériaux qui sont étrangers au paysage. Cela étant dit, bien que l'artiste se rapproche du paysage, il garde son autonomie et sa liberté d'action en fonction des impératifs et du but de son projet.

> En automne 2017, après deux ans d'études et de travail, M. Aryânpour et ses étudiants ont achevé un important projet de Land Art à Ghavâm Zang, une localité dans le désert de Noushâbâd près de la ville de Kâshân (province d'Ispahan). Le projet a été réalisé sur un secteur de 10 000 mètres carrés. Pouyâ Aryânpour a réparti ses quarante étudiants en sept groupes dont chacun a créé une œuvre dans ce secteur.

Le Land Art est sans doute né aux États-Unis de la théorie artistique du minimalisme et à la même période que cette théorie de l'art contemporain. En



Pouyâ Aryânpour, directeur du projet de Land Art dans la forteresse de Ghavâm Zang



«La Sentinelle», projet de Land Art dans la forteresse de Ghavâm Zang.

1967, Robert Morris (né en 1931), l'un des théoriciens du minimalisme, a créé «Steam» (Vapeur), considéré aujourd'hui comme un exemple précoce du Land Art.

C'était au début des années 1960, un courant artistique a vu le jour aux États-Unis, puis en Europe, pour insister de plus en plus sur l'usage des éléments et des matériaux naturels dans la création d'œuvres artistiques.

Un mouvement artistique axé autour de l'écologisme et de l'environnement a commencé il y a près de quinze ans en Iran. Ce mouvement artistique porte un regard particulier sur la culture, l'histoire et l'usage du matériel local. Habituellement, ce genre d'œuvres d'art, réalisé dans le milieu naturel, disparaît avec le passage du temps. Il existe cependant des moyens d'archiver ces installations artistiques par le biais des photographies et des vidéos.

L'artiste et professeur d'art iranien, Pouyâ Aryânpour, travaille depuis





«À l'intérieur»

plusieurs années en tant que directeur artistique sur un projet de Land Art selon une approche très particulière.

En automne 2017, après deux ans d'études et de travail, M. Aryânpour et ses étudiants ont achevé un important projet de Land Art à Ghavâm Zang, une localité dans le désert de Noushâbâd près de la ville de Kâshân (province d'Ispahan). Le projet a été réalisé sur un secteur de 10 000 mètres carrés. Pouyâ Aryânpour a réparti ses quarante étudiants en sept groupes dont chacun a créé une œuvre dans ce secteur. Ghavâm Zang est une ancienne forteresse rurale dont des exemples sont très nombreux dans les régions désertiques du centre de l'Iran.

Ce projet a été organisé et réalisé par sept groupes de jeunes artistes qui ont installé leurs œuvres dans le désert et les espaces architecturaux de l'ancienne forteresse. L'ensemble de ces œuvres a créé un événement unique et inédit. Près de 2 000 personnes venues de différentes villes ont participé aux travaux pendant deux semaines, et les installations peuvent encore être vues dans le désert de Noushâbâd. Ces activités à grande échelle ont aussi réussi à piquer la curiosité de la population locale et à réunir chaque jour des habitants pendant de longues heures d'affilée avec les



«La racine carrée de deux»



«Une autre dimension»

artistes autour d'un projet artistique dédié à la nature et à l'environnement.

Quarante artistes ont travaillé sur ce projet dans le désert pendant deux semaines. De nombreux habitants les ont aidés dans leurs installations, faisant preuve d'intérêt et d'enthousiasme dans la participation à cet événement artistique qui mettait en valeur leur environnement naturel et architectural, mais aussi leur culture locale. Ce grand projet de Land Art, inédit dans cette région, a été parrainé par plusieurs organismes.

Chacun des sept groupes d'artistes avait choisi d'avance un concept et une déclaration dans laquelle les artistes ont expliqué les différentes étapes de leur travail, leurs idées et leurs inspirations.

- L'un des groupes d'artistes a réalisé une installation baptisée «La Sentinelle». Les cinq artistes de ce groupe (Golnoush Youssefpour, Tara Ghorbân-Khân, Romina Arabniâ, Mohammad Hâshemi et Ali Bâgheri) se sont inspirés de «The Illuminated Man» (1989), une nouvelle de science-fiction de l'auteur britannique



«Kama»



«Un être qui n'est pas»

J. G. Ballard (1930-2009). Composée de tuyaux métalliques et de plaques circulaires, cette œuvre ressemble à une colonne dorsale de dinosaure.

- «Je me réveille avec le bruit de la croissance des herbes» est une installation de trois artistes du groupe: Afsâneh Rostami, Nâzanin Avâni et Mahdiyeh Kavâkeb-Panâh expliquent dans leur déclaration qu'elles se sont inspirées de deux ouvrages; l'un philosophique - «Être et Temps» (1927) de Martin Heidegger (1889-1976) -, et l'autre cinématographique - «Le Goût de la cerise» (1997) d'Abbâs Kiarostami (1940-2016). L'idée principale de cette œuvre de Land Art était de proposer une représentation du comportement originel de l'homme vis-à-vis de la nature au début de la formation des premières civilisations. Dans des régions désertiques, ce comportement est symbolisé par la création des ruisseaux artificiels pour canaliser l'eau sur la terre.



«Un être qui n'est pas»

- «La racine carrée de deux» a été réalisée par Ghazal Zâre', Elhâm Kâzemi, Mahsâ Lilabi. Cette œuvre a été inspirée des concepts de l'astrologie, des mathématiques et de la théologie.

- «À l'intérieur» est le nom du projet réalisé par Samirâ Del-Zendeh, Kiânâ Mir-Haghâni, Elhâm Kâzemi, Rominâ Arabniâ, Somâyeh Moghaddas et

Mohammad Râmesheh. L'œuvre est inspirée d'un documentaire sur la vie et l'œuvre du peintre britannique David Hockney (né en 1937). Les artistes ont recréé dans le désert une «chambre noire» pour montrer comment les peintres anciens s'en servaient pour obtenir une projection de la lumière sur une surface plane, avant même l'invention de la photographie.

- «Une autre dimension» est un projet inspiré par la lumière, la pureté, l'honnêteté et le spiritualisme, d'après la déclaration des artistes Bahâreh Khoshbakht, Reyhâneh Afzaliân, Parinâz Goudarziân et Roshanak Azizi). Sa forme rappelle une représentation très minimale d'un labyrinthe.

- «Kama» était un projet de Land Art de Mahsâ Lilabi, Elhâm Kâzemi, Ghazal Zâr'e, Sanâz Alavi, Kimiâ Farahmand, Termeh Behbahâni et Parissâ Sobouti. Ce projet est une allusion faite aux craintes de l'homme contemporain, et représente le jeu des mirages, de la lumière et des ombres.

- «Un être qui n'est pas» est un projet dédié à la pureté et à la lumière. Les artistes (Sârâ Qâdjâr, Nâzanin Fattâhi, Negâr Zonoubi et Mitrâ Valâï) ont installé sur la terre du désert des lampes à LED alimentées par des piles électriques, s'allumant au coucher du soleil. Leur réalisation crée l'impression d'être à la frontière entre la réalité et le rêve. ■

Quarante artistes ont travaillé sur ce projet dans le désert pendant deux semaines. De nombreux habitants les ont aidés dans leurs installations, faisant preuve d'intérêt et d'enthousiasme dans la participation à cet événement artistique qui mettait en valeur leur environnement naturel et architectural, mais aussi leur culture locale.



«Je me réveille avec le bruit de la croissance des herbes»



Younes Faghihi, un artiste venu du monde des mots

Samirâ Fâzel

Photos: œuvres de Younes Faghihi

Younes Faghihi est né le 31 mai 1981 à Marâgheh, une ville de la province d'Azerbâïdjân-e Sharghi, au nord-ouest de l'Iran. C'est un artiste peintre qui utilise les formes, les mouvements et la composition de la calligraphie traditionnelle persane et exprime son propre art dans un élan d'universalité. Ses œuvres recèlent aussi un éternel message de paix et d'amour. Il dit lui-même: «*Je pense souvent à l'amour, parce que je suis né dans le sud de l'Iran au début du conflit entre l'Iran et l'Irak. J'ai perdu mon père à cause de la guerre, et c'est pour cela que la paix est très importante pour moi. Je ne veux pas que des gens meurent pour rien. Cette volonté de préserver la paix et l'amour me vient donc de mon enfance. Et j'exprime cet amour et cette paix dans mes peintures.*»[1]

Après un diplôme en design graphique en 1997, Younes Faghihi obtient un certificat professionnel en



Younes Faghihi

42

calligraphie de la Société Iranienne de Calligraphie en 2001. Il obtient son baccalauréat en arts visuels et décide de se consacrer à ce domaine dans un cadre professionnel et académique. À la suite de cette décision, il obtient un master à l'Université Azâd en art, architecture, et *advertising manager*. Sa passion pour l'art, en particulier la calligraphie persane, s'approfondit. Peu de temps après la guerre, le jeune Younes avait déjà commencé à apprendre la calligraphie persane. Il relate à ce propos: «*Mon père, qui était officier de carrière, avait un talent artistique incroyable. A l'époque, en pleine guerre, quand il était à la maison, il allait dans la cour et calligraphiait des mots ou des formes avec de la poudre à canon, qu'il brûlait ensuite. C'était pour atténuer la violence de la guerre à mes yeux. A huit ans, je voyais mon père calligraphier sans qu'il ne me l'apprenne directement. Il ne voulait pas me forcer à apprendre. J'ai donc commencé de moi-même la calligraphie et la peinture. Plus tard, mes souvenirs d'enfance m'ont poussé encore plus vers la calligraphie. J'étais d'ailleurs encouragé et soutenu. J'avais quinze ans quand j'ai commencé à sérieusement apprendre la calligraphie et la peinture durant les grandes vacances.*»

En 2010, Younes Faghihi se rend à Paris et séjourne huit ans dans la Ville Lumière pour y poursuivre ses études artistiques. Cette période a été décisive, et la vie dans cette capitale l'a guidé dans son inspiration. Durant ce séjour, Faghihi, qui avait toujours rêvé d'aller à Paris comme tant d'autres artistes, est invité à faire des recherches artistiques à la Cité Internationale des Arts de Paris.

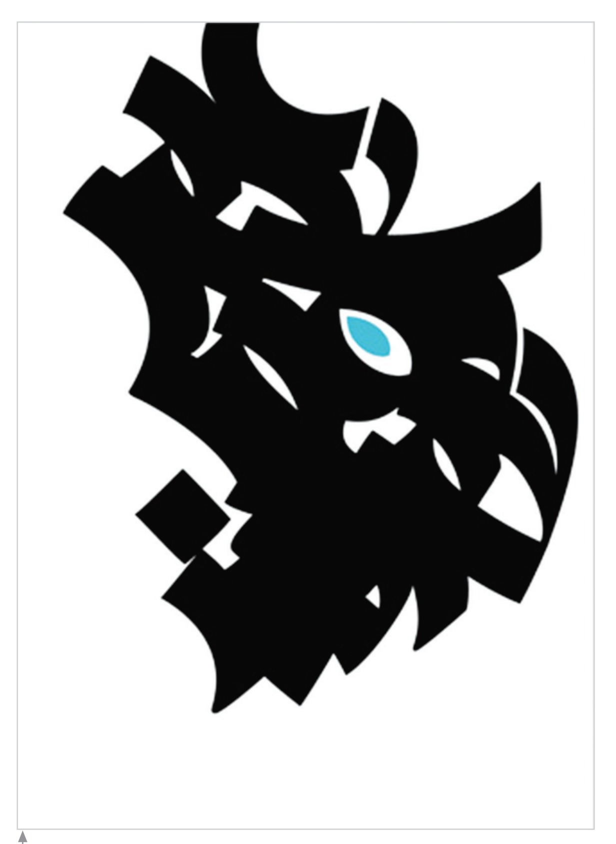
Les efforts de Faghihi pour créer son propre univers artistique lui ont permis de remporter plusieurs prix lors de ses







Collection 2008





The Eyes collection

études à l'école des Beaux-Arts, et plus tard lors de ses expositions. Il dit lui-même qu'il a été étonné par sa propre créativité quand il a commencé à peindre à Paris une ville qui, selon lui, recèle beaucoup d'énergie, de couleurs différentes et de lieux. Il estime que ses œuvres les meilleures datent de sa période parisienne.

Fabrice Salvadori, essayiste au journal *French Touch Magazine*, déclare à propos de l'œuvre de Faghihi: *«Derrière les toiles de Younes Faghihi se cache toujours une pensée mouvante, une interprétation différente suivant l'être humain qui les regarde, suivant la sensibilité de l'observateur.»*

Faghihi veut bousculer les codes et réinviter, par l'art, l'histoire de sa culture persane, la transmettre plus facilement, la faire découvrir et la faire aimer en lui donnant un nouveau mouvement, une nouvelle modernité. Pour lui, chaque alphabet ressemble à une personne. Il renferme un caractère et des sentiments. Durant sa carrière de calligraphe-peintre, Younes Faghihi a exposé plusieurs fois, en particulier à Paris, mais aussi en Italie, en Russie, Allemagne, Malaisie, Turquie et aux Etats-Unis.

L'une des questions à laquelle Faghihi est probablement souvent confronté est son identité artistique: calligraphe ou peintre? Il est plus connu en tant que calligraphe, mais il est certainement peintre aussi. Il se considère lui-même comme un calligraphe moderne qui fait connaître au public l'écriture classique et la culture iraniennes au travers des couleurs et de la peinture. On peut également reconnaître des rythmes musicaux dans ses œuvres, une sorte d'art graphique musical. Faghihi essaie toujours d'installer un rythme musical et amoureux dans ses œuvres. On pourrait avancer qu'il crée une langue universelle à travers son sens artistique, sa peinture et sa calligraphie moderne. Il veut dépasser le persan ou l'arabe pour se faire découvrir en tant qu'artiste iranien.

Younes Faghihi est aussi un peu musicien. Il s'intéresse en particulier depuis son adolescence à la musique traditionnelle persane. Il a ainsi collaboré

avec plusieurs groupes musicaux et participé à des concerts en Iran et en France. Pour lui, la musique anime les mots dans l'esprit, et le rythme des mots lui donne un certain sentiment qu'il transmet à ses couleurs et à sa composition. Ses œuvres n'ont pas de commencement ni de fin. C'est à l'observateur d'interpréter l'œuvre selon sa sensibilité. Faghihi est actuellement membre de la Maison des Artistes, ainsi que membre depuis 2011 du Forum des artistes français. Il crée, enseigne et travaille, organisant parfois des expositions individuelles et collectives, qui rencontrent un certain succès. Citons notamment l'exposition *Le Monde des Mots,* qui s'est tenue à Paris. ■



When the letters make love





The world of words

1. The French Touch Magazine

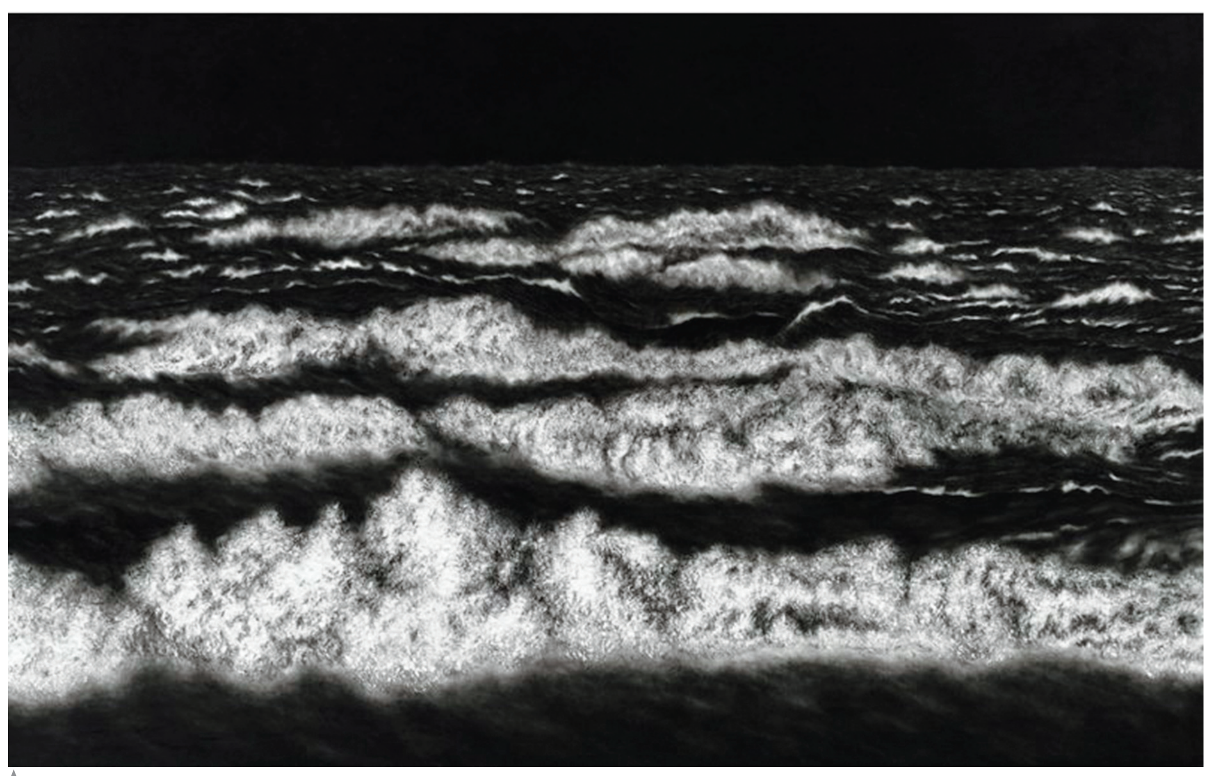
CULTURE | REPORTAGE

Le salon du dessin contemporain

DRAWING NOW ART FAIR

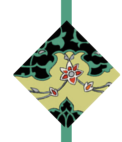
22 AU 25 MARS 2018. AU CARREAU DU TEMPLE, PARIS

Jean-Pierre Brigaudiot



Raquel Maulwurf, Black-sea, charcoal-pastel

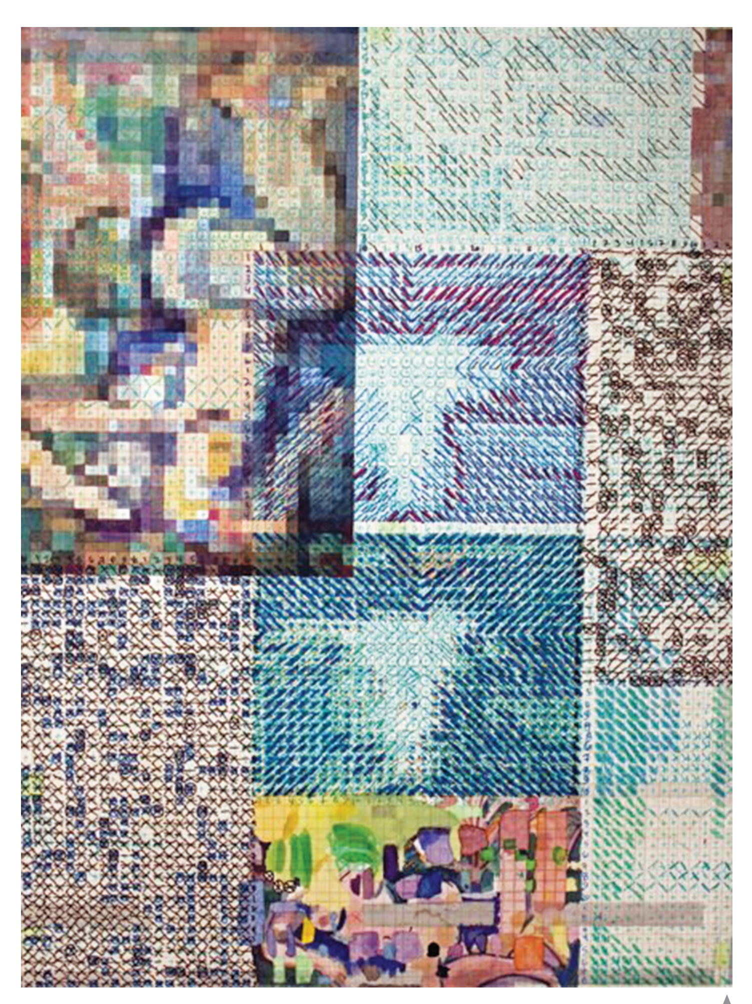
Un salon/foire d'art contemporain parmi bien d'autres



Ce salon et foire du dessin contemporain en est à sa douzième session et pour le visiteur occasionnel que je suis (il y a tellement de salons consacrés à l'art contemporain à Paris!), cette session fut assez convaincante. Un certain nombre de réserves que j'ai pu émettre dans un précédent article de cette même *Revue de Téhéran* n'ont plus lieu d'être, comme celle, par exemple d'une présence trop pesante du dessin académique: *Drawing Art Now* s'annonce aujourd'hui clairement comme un salon/foire d'art contemporain. Autre réserve également, que j'avais émise, quant à la tendance de certaines galeries à placer des artistes dont l'œuvre outrepasse les limites de ce qu'on appelle couramment dessin, réserve encore, sur un niveau qualitatif hétérogène laissant une impression peu positive et enfin regret quant à peu de découvertes en termes d'inventivité de la part d'artistes guère connus. En fait, ces quelques lignes précédentes tiennent lieu de programme quant à ce qui peut être attendu d'un salon d'art contemporain: innovation, inventivité, découvertes et diversité. Il y a bien d'autres salons qui ne s'annoncent pas tant comme associant prospection et artistes déjà connus mais se positionnent plutôt comme destinés à une élite de collectionneurs privés et institutionnels. Dès lors, ils

exposent à la fois un art moderne et un art contemporain avec des artistes à la réputation qui peut être installée au niveau historique et au niveau international. Le salon/foire d'art contemporain fait partie du paysage de l'art contemporain en France, mais surtout à Paris qui, malgré quatre décennies de politique de décentralisation, reste bien la capitale de l'art, comme le sont ailleurs Londres, Tokyo, Séoul et New York. Ces salons/foires jouent à la fois un rôle commercial, ce sont des événements commerciaux, et ont un rôle de promotion d'artistes et de formes d'art émergentes, ceci malgré la présence non négligeable de l'institution muséale qui non seulement collectionne et expose, mais est devenue commanditaire d'œuvres à sa dimension: ses espaces n'ont rien à voir avec ceux des galeries d'art et sont souvent immenses, ce qui permet aux artistes d'accéder à la monumentalité. A ces espaces des musées, il faut ajouter ceux des centres d'art contemporain, espaces municipaux, régionaux ou FRAC(s), espaces privés des fondations, qui eux aussi peuvent promouvoir l'innovation. Ces salons/foires qui scandent les saisons de l'art à Paris répondent à une réelle attente du public des amateurs et collectionneurs en leur évitant de très longs parcours de visites de galeries dispersées dans la ville. Le salon/foire regroupe en quelques jours et en un seul espace un échantillon significatif de ce que montrent les galeries présentes, parisiennes mais aussi provinciales et européennes, voire internationales. Ce Salon/foire, Drawing Art Now en est donc à sa douzième édition et c'est un bon signe quant à sa vitalité, quant à la validité de l'idée soutenue par sa créatrice, une galeriste et collectionneuse, Christine Phal, quant à la pugnacité et la clairvoyance de son directeur artistique,

Ces salons/foires jouent à la fois un rôle commercial, ce sont des événements commerciaux, et ont un rôle de promotion d'artistes et de formes d'art émergentes, ceci malgré la présence non négligeable de l'institution muséale qui non seulement collectionne et expose, mais est devenue commanditaire d'œuvres à sa dimension: ses espaces n'ont rien à voir avec ceux des galeries d'art et sont souvent immenses, ce qui permet aux artistes d'accéder à la monumentalité.



F. Evans, Abluenudein, aquarelle, crayon, papier.



David Scher, Boat, 2013-57x76cm

Philippe Piguet, une figure de la critique d'art. Drawing Art Now a migré plusieurs fois – il fut au Carrousel du Louvre - pour finalement s'installer au Carreau du Temple, un ancien marché parisien dont la structure architecturale relève du type Baltard. Désormais le Carreau du Temple restructuré et totalement rénové est un vaste espace culturel polyvalent et moderne, judicieusement conçu pour notamment accueillir des événements tels ce salon/foire, mieux en tout cas que le Grand Palais ou la Porte de Versailles ne peuvent le faire. Avec Drawing Art Now, les stands où se logent les galeries correspondent aux besoins en termes d'accueil du dessin, la circulation est aisée et le niveau inférieur est en partie consacré aux autres événements: expérimentations, conférences, vidéo, ateliers de création.



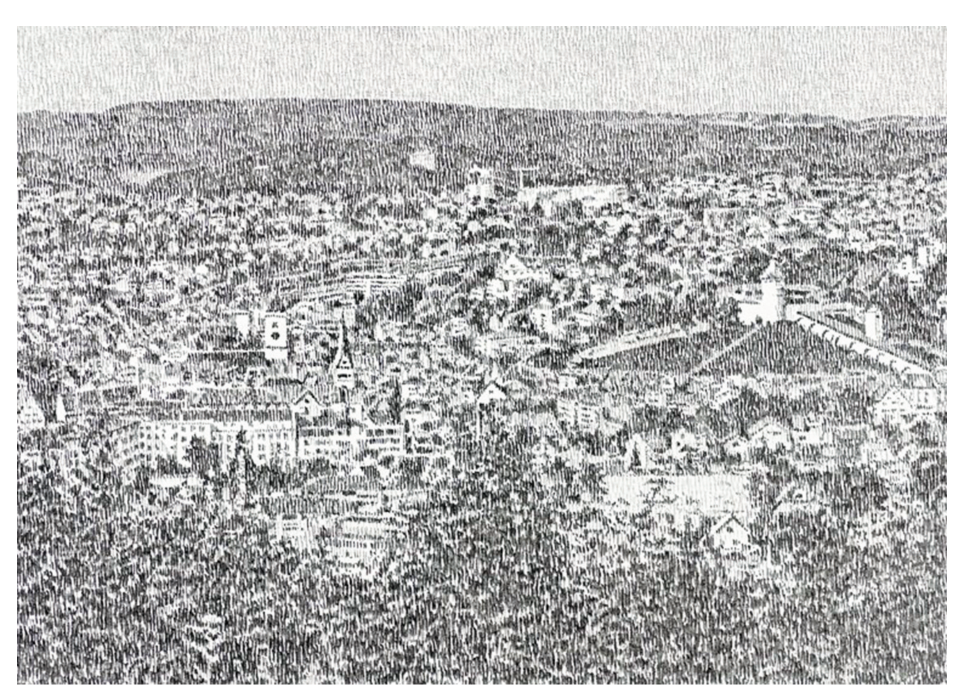
Erich Gruber Carousel, 2017, 76x56-cm, pencil on paper

Le dessin dans tous ses états

La visite de Drawing Art Now m'a donné à penser et repenser le dessin, ce qu'il est aujourd'hui, ce qu'il fut et ce qu'il pourrait ou pourra être. Même si le dessin peut jouer à être un art à part entière, tel qu'en lui-même, le dessin est en quelque sorte et le plus souvent l'un des

états visuels premiers de l'art, notamment en ce qui concerne la peinture, la sculpture, l'installation, peut-être également la photo et la vidéo et quelquefois le cinéma. Il témoigne bien souvent d'une pensée non langagière, une pensée plastique destinée à rendre imaginable ce qui adviendra, l'œuvre en projet. Cette pensée prend appui sur un tracé, sur de multiples tracés, sur des tracés différents: continus, discontinus, pointillés, sur des taches, des traces, des teintes, des valeurs. Lignes hésitantes, voire tremblantes, lignes affirmées et grasses, traits effacés pour partie – la gomme est un outil du dessin et pas seulement un outil pour corriger! Le dessin peut se faire avec le doigt sur le sable, sur la vitre, dès lors il est éphémère. Il se fait avec une pierre sur la pierre ou sur le bois, avec un stylet et un crayon noir ou de couleur, avec un ordinateur, avec du papier photo, il sait travailler avec les outils numériques. Il sait se dissoudre dans la couleur ou la cerner et la rehausser. Et il se réinvente sans cesse. Il peut figurer le monde visible et il peut transformer celui-ci. Il peut être technique et figurer des machines et des cités réelles ou imaginaires. Il peut-être bande dessinée, un art à part entière qui est aussi un art du dessin, et raconter des histoires de toutes sortes, avec ou sans

Même si le dessin peut jouer à être un art à part entière, tel qu'en lui-même, le dessin est en quelque sorte et le plus souvent l'un des états visuels premiers de l'art, notamment en ce qui concerne la peinture, la sculpture, l'installation, peut-être également la photo et la vidéo et quelquefois le cinéma. Il témoigne bien souvent d'une pensée non langagière, une pensée plastique destinée à rendre imaginable ce qui adviendra, l'œuvre en projet.



Richard Müller, Schaffhouse, Crayon sur papier, pencil

texte. Il peut-être anatomique ou botanique, géologique, géographique. Il est toujours au coin de la rue et de notre quotidien, omniprésent, fonctionnel ou il peut n'être que rêve, porté par l'imaginaire de son auteur. Le dessin peut-être ici-là sans figurer, juste pour se donner à voir en tant que signe sans au-delà dans le langage. Il adhère et contribue à faire les mouvements et les époques de l'art. Il peut être fait d'assemblages, de découpages, de déchirures, tracé sur un journal ou sur un corps humain, sur une statue ou sur une voiture, sur les murs de la ville. Le dessin peut rehausser la peinture, il peut se faire à l'éponge, au compresseur ou au pinceau. Il se pratique au laser sur le ciel, avec un avion et ses trainées blanches ou colorées. Il dit la réalité du monde ou une certaine perception de celle-ci, il raconte également du monde ses horreurs et ses bonheurs. Il n'y a donc pas un dessin mais des états du dessin, des intentions du dessin, des sous-entendus, des non-dits. Bref, il *imagine* - met en images -, rend visible, ne serait-ce que lui-même en tant que dessin, il évoque tant et tant de choses en son en-deçà et en son au-delà du langage tout en restant ce qu'il est, un tracé sur un coin de nappe ou une figure très élaborée résultant de décennies d'apprentissage.



Gérard Fromanger, Giotto di Bondone, 2018, Pastel sur papier

Ce salon/foire Drawing Art Now, encore

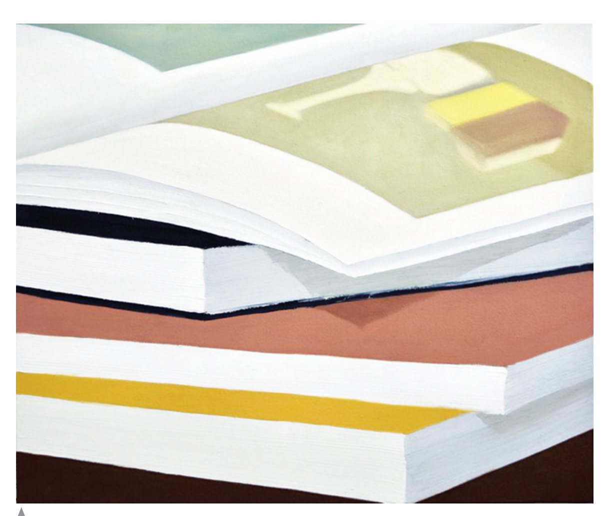
Ici les galeries sont nombreuses, près de quatre-vingts, françaises, européennes, américaines, canadiennes, à présenter leurs artistes et la très grande diversité de ce que peut être leur pratique du dessin; petits formats, comme des pages de carnets ou grands formats où le dessin se déploie. L'ensemble étant de bonne qualité et compte tenu des attirances personnelles pour tel ou tel type de dessin, il est un peu vain de présenter des artistes exposés, pour ce faire il faudrait pouvoir leur consacrer temps et espace dans la revue, alors ce sera plutôt le rôle des photos de montrer modestement quelques œuvres et cet article comporte évidemment quelques photos qui pourtant ne sauraient résumer ni dire la diversité du dessin proposé en ce salon/foire.

Ce salon/foire est certainement arrivé à sa maturité, les réserves que j'ai pu formuler au sujet de l'une des sessions antérieures n'ont plus lieu d'être et aux espaces d'exposition s'ajoutent ces nombreux espaces qui font désormais partie de la plupart des foires/salons d'art.



Fritz Bornstuck Lady V, gouache pigments et collage sur papier

Espaces de rencontres, de projections et de débats, avec des spécialistes et professionnels de l'art, avec des artistes; ce sont des lieux d'échanges et de connaissance qui s'ajoutent au plaisir de la



Henni Alftan Library, 2017, huile sur toile



Icinori Barrage, 2018, technique mixte

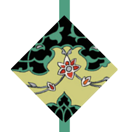


Suzanne Husky., Faïences, ACAB terre locale

déambulation d'un stand à l'autre, d'une œuvre à l'autre, ceci en liberté puisque rien n'oblige à s'arrêter là plutôt que là, rien n'empêche de revenir sur ses pas pour revoir et mieux voir telle ou telle œuvre, pour dialoguer avec le galeriste et même négocier un prix! Drawing Art Now est un salon/foire où le public semble venu-là par intérêt et curiosité, contrairement à certaines foires internationales où le moteur principal est à l'évidence l'argent, l'art y étant évalué à l'aune de son prix, valeur de spéculation. Avec le dessin, il s'agit d'un art modeste, en quelque sorte un art de la pénombre dont le résultat, l'œuvre majeure dont il est l'annonce occultera peu ou prou l'existence. Autant de mérite donc aux organisateurs de Drawing Art Now quant à consacrer tant d'énergie à faire vivre et perdurer ce salon/foire, à lui donner la qualité, les qualités que l'on y trouve. ■

Tony Cragg au Musée d'art contemporain de Téhéran

Babak Ershadi



Le 29 avril 2018, le Musée d'art contemporain de Téhéran (MACT) a dévoilé «Roots and stones» (Racines et pierres), une sculpture du célèbre artiste britannique Tony Cragg.

Cette œuvre d'art a été offerte par l'artiste de 69 ans au MACT. Lors d'une cérémonie officielle dont Tony Cragg était l'invité spécial, «Roots ans Stones», une gigantesque sculpture conceptuelle en marbre de 320 cm sur 158 cm, a été dévoilée dans le jardin des sculptures du MACT, situé au centre de la capitale iranienne. Étaient présents à cette cérémonie M. Ali Mohammad Zâreh, président-directeur du Musée d'art contemporain de Téhéran, et M. Majid Mollâ-Norouzi, directeur général des arts plastiques au ministère iranien de la Culture. Ainsi, l'œuvre de Tony Cragg est exposée de manière permanente dans le jardin des sculptures du MACT, à côté d'une célèbre pièce conceptuelle de l'artiste allemand Karl Schlamminger, décédé le 9 décembre 2017 à l'âge de 82 ans.

Lors de la cérémonie de présentation de «Roots and stones», le directeur général des arts plastiques du ministère de la Culture a déclaré que le dévoilement de l'œuvre de Tony Cragg serait le début d'une étape importante dans l'histoire du MACT. «Au cours des quatre dernières années, le Musée des arts contemporains de Téhéran a établi de solides contacts avec de célèbres artistes du monde entier et a organisé plusieurs expositions mettant en valeur leurs œuvres d'art dans la capitale iranienne», a-t-il souligné.

Mollâ-Norouzi a rappelé la tenue d'une exposition des œuvres de Cragg au MACT du 24 octobre 2017 au 12 janvier 2018, puis au Musée d'art contemporain d'Ispahan du 4 février au 13 avril 2018, avant de dire qu'il avait rencontré l'artiste pour la première fois dans son atelier à Düsseldorf en Allemagne, il y a trois ans.

Il a ajouté: «À cette époque-là, compte tenu de nos



Photos: Exposition des œuvres de Tony Cragg au Musée d'art contemporain de Téhéran, du 24 octobre 2017 au 12 janvier 2018.



«Roots and stones», au milieu d'autres œuvres placées au jardin du MACT.

problèmes financiers, je ne pouvais pas imaginer qu'un jour nous pourrions tenir une exposition de ses œuvres à Téhéran. Cependant, nous avons réussi à le faire grâce au bon travail du MACT et à la pleine coopération de l'artiste Tony Cragg.» Le directeur général des arts plastiques du ministère de la Culture a souhaité que la tenue de telles expositions ouvre la voie à une «diplomatie culturelle efficace» pour développer les échanges artistiques et culturels entre l'Iran et d'autres pays du monde.

Au cours de cette cérémonie, l'artiste britannique, Tonny Cragg a déclaré que la tenue de l'exposition de ses œuvres à Téhéran était un événement très important pour lui: «J'ai beaucoup apprécié l'atmosphère de l'exposition de mes pièces au MACT. Surtout, j'ai été profondément ému pendant le premier jour de l'exposition par la présence de très nombreux visiteurs. Il y avait tellement de monde que c'était difficile de regarder les œuvres.»

Mais ce n'est pas la première fois que Tony Cragg voyage en Iran. Il a évoqué sa première visite en Iran il y a deux ans et a ajouté qu'il avait aussi eu des élèves iraniens à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf de 2009 à 2015. «Lors de ma première visite en Iran, j'ai été profondément impressionné par la culture iranienne et j'ai décidé d'établir un dialogue avec elle», a-t-il ajouté. Cragg s'est décrit comme une personne discrète, solitaire et introvertie qui considère les expositions de ses œuvres comme une bonne occasion d'échanger des points de vue par le biais de l'art qui est capable de promouvoir l'amitié entre les différentes cultures. «Bien que je ne sois pas un diplomate culturel, je pense que nous pouvons établir la paix et l'amitié pour parvenir à une meilleure compréhension mutuelle en échangeant nos points de vue.» Tony Cragg a finalement conclu qu'il avait fait don de «Roots and Stones» au Musée d'art contemporain de Téhéran en signe d'amitié et de compréhension mutuelle.



L'exposition d'œuvres de Toby Cragg au Musée d'art contemporain de Téhéran, du 24 octobre 2017 au 12 janvier 2018, est le fruit de la coopération entre le galeriste allemand Till Breckner et le galeriste iranien Afshin Derambakhsh. Les deux galeristes allemand et iranien collaborent depuis 2011 pour promouvoir les échanges entre les différentes cultures.

* * *

Né en 1949 à Liverpool en Grande-Bretagne, Tony Cragg est sculpteur. Son travail artistique est marqué par un effort constant pour trouver (ou créer) de nouvelles relations entre les gens et le monde matériel. Il ne fixe aucune limite dans son usage de divers matériaux pour créer ses œuvres car selon lui, il n'y a pas de limites aux idées ou aux formes que l'artiste pourrait concevoir.

Tony Cragg est parfois présenté par les critiques d'art comme une figure célèbre du mouvement de la «Nouvelle sculpture anglaise» qui a connu un large développement dans les années 1980. Parmi d'autres figures de ce mouvement, nous pouvons citer le sculpteur londonien David Mach (né en 1956) connu pour ses réalisations monumentales ou l'usage de surplus de matières industrielles, ou encore l'autre artiste londonien Bill Woodrow (né en 1948) dont le travail de sculpteur comporte souvent de forts éléments narratifs.



Tony Cragg devant l'affiche de la conférence de presse de son exposition au MACT, le 22 octobre 2017.

Avant d'entamer sa carrière artistique, Tony Cragg fit des études scientifiques et travailla jusqu'en 1968 dans un laboratoire biochimique en Grande-Bretagne. Un an plus tard, il se mit à étudier l'art et continua ses études au Collège des arts de Wimbledon jusqu'en 1973. Ce fut pour lui l'occasion d'entrer dans le monde artistique. Il commença sa carrière d'artiste sculpteur au Royal College of Art à Londres. C'est à ce moment-là que Tony Cragg commença à utiliser des matériaux et des objets que les gens utilisent dans la vie quotidienne dans ses créations.

À partir de 1977, Cragg se mit également à enseigner d'abord en France, puis à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf en Allemagne. À partir de cette période, il s'installa définitivement à Wuppertal en Allemagne. L'idée de Tony Cragg est d'aller «au-delà de l'objet, de la matière et de les décoder». Il voit un matériau ou un objet comme un «ballon d'information l'entourant», selon son expression. Pour lui, la forme et la signification sont interdépendantes, tout changement de forme change le «ballon d'information» et vice versa, de sorte que tout changement dans les matériaux change aussi de sens et de signification. Cragg comprend la sculpture comme une étude de la façon dont les formes matérielles et immatérielles affectent et forment nos idées et nos émotions.

Téhéran et la ville allemande de Wuppertal où vit Tony Cragg ont quelque chose en commun: dans les deux villes se trouve un jardin de sculptures. Certes, il existe de grandes différences : le parc des sculptures de Wuppertal s'étend sur un secteur de quatorze hectares, tandis que le parc des sculptures du Musée





d'art contemporain de Téhéran est beaucoup plus petit. Cependant, les deux parcs sont devenus la maison de grands sculpteurs. S'il y a, à Wuppertal, des œuvres du Britannique Henry Moore (1898-1986) et de l'Allemand Markus Lüpertz (né en 1941), on trouve dans le jardin des sculptures du MACT des sculptures du Suisse Alberto Giacometti (1901-1966) ou de Max Ernst (1891-1976). Mais après le don de Tony Cragg, ces jardins auront un nouvel élément en commun: dans les deux, nous pourrons désormais admirer les sculptures de Cragg. À Wuppertal, ce n'est pas une surprise, car le jardin des sculptures de «Waldfrieden» a été conçu et développé par Tony Cragg lui-même. Aujourd'hui, l'œuvre que Cragg a donnée au MACT marque sa présence artistique dans la capitale iranienne.

Pour Tony Cragg, l'art est comme une défense contre la médiocrité: «Nous utilisons des matériaux pour appauvrir la forme. Nous coupons une forêt, en faisons une ferme, après un certain temps, un parking. Nous bousculons les paysages. Tout a été changé par nous. Mais la sculpture? L'art prend de l'espace, crée de nouvelles formes, des idées, des émotions, des langues, des libertés. Aujourd'hui, un nombre croissant de personnes ont une meilleure qualité de vie parce que l'art est dans leur vie.» ■

KUPKA

Pionnier et l'un des inventeurs de la peinture abstraite

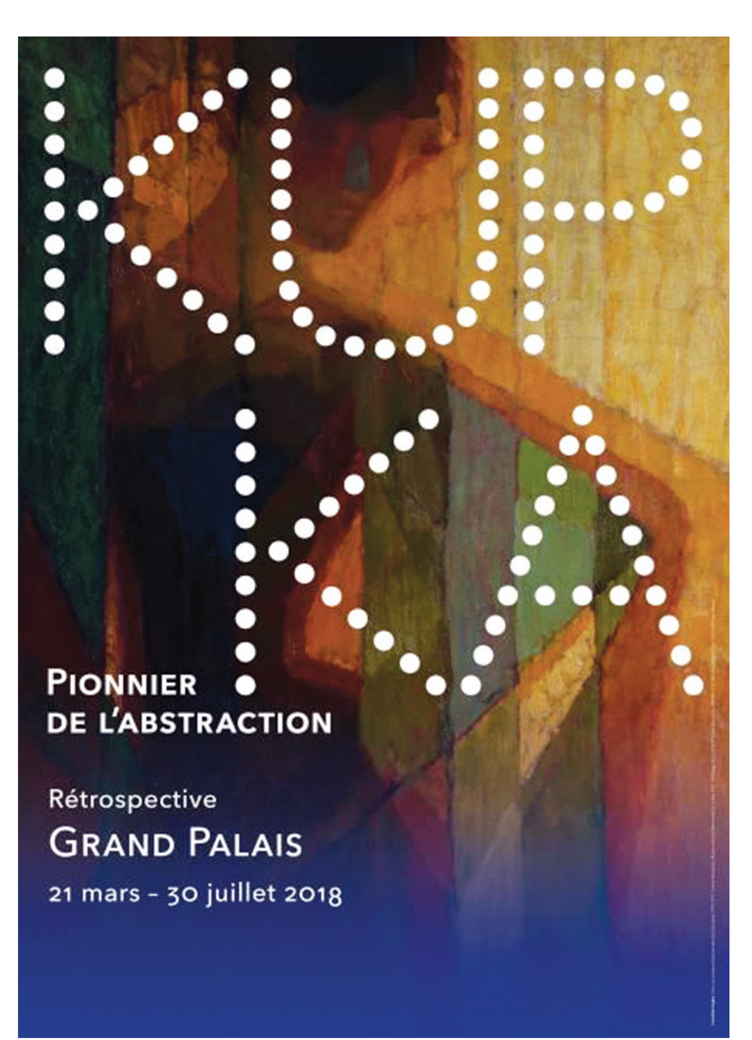
Grand Palais, Paris, 21 mars-30 juillet 2018

Jean-Pierre Brigaudiot

Une œuvre restée en retrait des feux de la rampe…

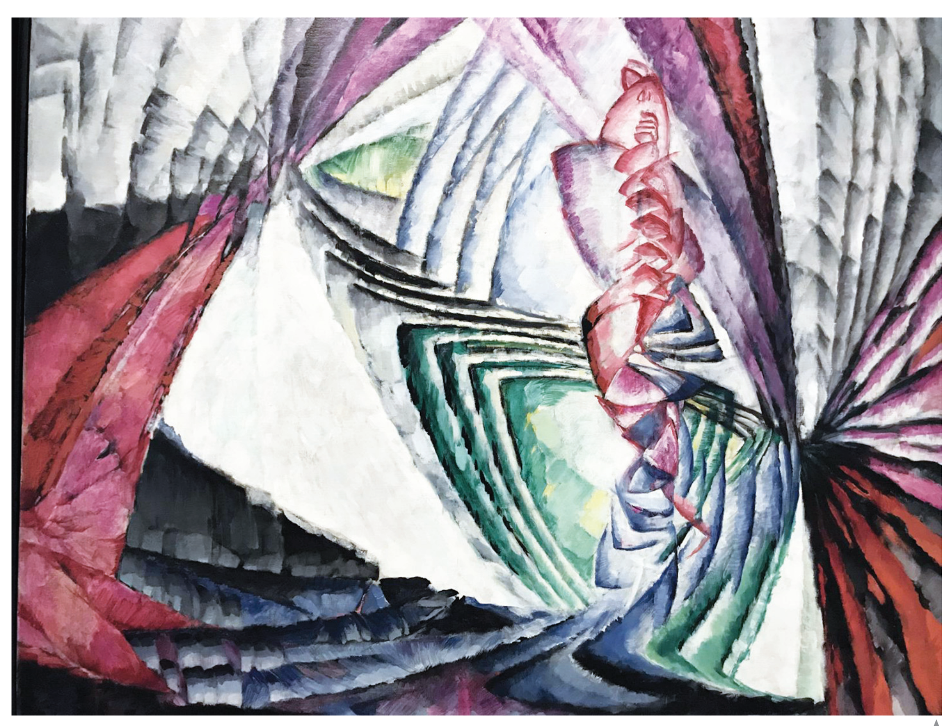
Kupka est assez peu connu du grand public et cette exposition du Grand Palais, à Paris, est une réelle opportunité pour prendre connaissance de son œuvre graphique et de son œuvre picturale dont l'essentiel se place entre la fin du dix-neuvième siècle et les années cinquante, au vingtième siècle. L'exposition, assez exhaustive (plus de trois cents œuvres), permet de découvrir certains aspects peu médiatisés de sa démarche, du fait sans doute de la rareté des expositions monographiques d'ampleur consacrées à Kupka. Cet artiste, malgré l'importance, tant de la date de beaucoup de ses créations que de leur inventivité, ne bénéficiera pas d'une notoriété telle qu'il aurait pu l'espérer. Dans la période où il œuvre, comme dans la période de la naissance et du développement de la peinture abstraite, d'autres artistes et mouvements artistiques vont occuper l'avant de la scène artistique mondiale en raison de leur forte médiatisation comme en raison de leur propre caractère et posture sociale. A cela s'ajoutent les modalités de *fabrication de l'art* par un monde de l'art où opèrent et décident les grands collectionneurs et les musées des quelques pays ayant contribué à l'émergence de l'art moderne, entre le début et le milieu du vingtième siècle.





Affiche de l'exposition «Kupka, pionnier de l'abstraction», Grand Palais, Paris

Kupka, né en 1871 en Bohême, étudie aux Beaux-arts de Prague puis de Vienne, s'installe à Paris en 1896 où très vite, il conjugue les activités de peintre et d'illustrateur. Il s'intègre ainsi et totalement à la vie artistique française, une vie bouillonnante de créativité où se côtoient une multiplicité de mouvements et tendances artistiques, où les genres académiques jouxtent, par exemple, des mouvements finissants ou



Photos: Exposition «Kupka, pionnier de l'abstraction», Grand Palais, Paris

émergeants comme l'impressionnisme, le fauvisme, les expressionnismes, le symbolisme, parmi lesquels vont émerger les différentes abstractions, lyrique/expressionniste et géométrique et certes le cubisme qui, lui, ne basculera point dans l'abstraction, ce dernier mouvement cubiste étant accompagné de ses versions annexes telles le futurisme, le cubo-futurisme, l'orphisme et un cubisme décoratif ou appliqué à la figuration , ainsi qu'on l'a vu se développer en Iran avec la nouvelle Peinture. Kupka sera professeur aux Beaux-arts de Paris et connaîtra/fréquentera beaucoup des artistes majeurs de cette première moitié du siècle, en même temps qu'il sera présent et acteur dans un certain nombre de revues d'art comme celle du mouvement *Abstraction-Création, Art non Figuratif*, laquelle, née en 1932, défend l'abstraction en peinture. Kupka sera ainsi omniprésent, sa vie durant, dans de bonnes galeries, dans les principales manifestations et salons artistiques parisiens, alors importants pour l'art, puisque les foires d'art ne l'ont pas encore transformé en marchandise et objet de spéculation. Cependant, il expose avec succès aux Etats Unis, en Europe et dans son pays d'origine, l'actuelle Tchéquie. Il meurt en 1957 et le Musée National d'Art Moderne lui consacre, l'année suivante, une grande rétrospective. Son œuvre est en général difficile à embrasser en une seule visite, comme c'est le cas au Grand Palais aujourd'hui, car dispersée tant dans les collections privées que celles des musées et fondations.

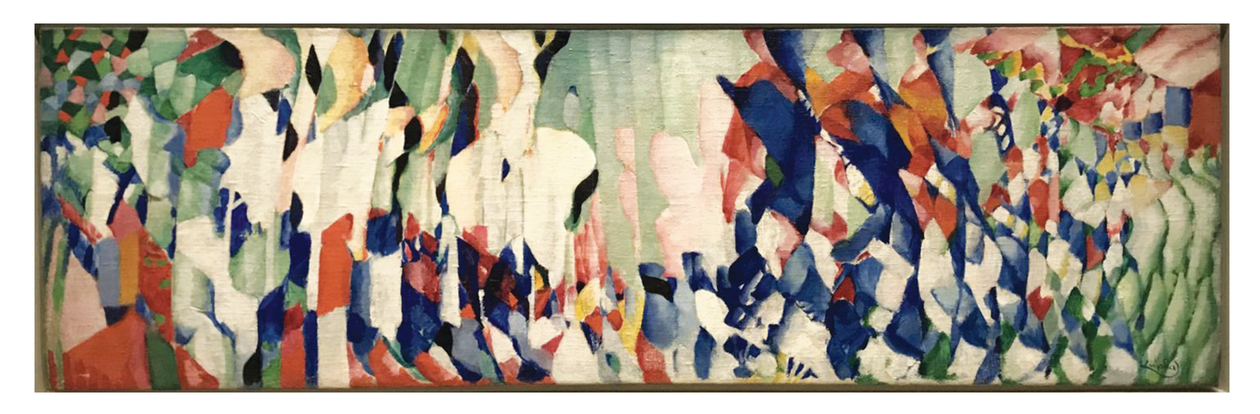
Une œuvre marquée par une succession de rencontres…

L'illustration: le parcours d'exposition imposé par le Grand Palais permet de découvrir une période de production intense de Kupka, mais pas dans le domaine de la peinture, donc pas dans celui d'un des arts majeurs; il s'agit de son travail d'illustrateur, moins connu que son œuvre picturale. Kupka, lorsqu'il s'installa à Paris, en 1896, artiste alors inconnu, va pourvoir à ses besoins quotidiens en tant qu'illustrateur. Ce travail d'illustrateur est époustouflant par sa qualité, sa force et sa singularité. Avant

la révolution technique qui permettra une impression et une diffusion facile et rapide des images, les nombreux quotidiens et revues faisaient volontiers appel à des illustrateurs dont la qualité en tant que telle était fort inégale, cette qualité cédant parfois la place à la seule force expressive et narrative: il s'agissait en effet, souvent, de rapporter un événement en amplifiant son importance et sa dimension dramatique. Ici l'œuvre graphique et d'illustration de Kupka est à la fois inventive et d'une puissance assez inégalée. En tant qu'art mineur, selon les catégories en usage, elle tend à devenir un art à la hauteur des arts majeurs. Cette œuvre illustrative de Kupka est une œuvre parsemée de rencontres successives où

Cette œuvre illustrative de Kupka est une œuvre parsemée de rencontres successives où apparait par exemple un vocabulaire plastique propre à l'Art Nouveau, celui de Vienne où il fut étudiant, mais aussi celui de Paris où il vécut si longtemps.

apparait par exemple un vocabulaire plastique propre à l'Art Nouveau, celui de Vienne où il fut étudiant, mais aussi celui de Paris où il vécut si longtemps, ainsi l'œuvre graphique inclut des formes en provenance de l'Art Déco. D'autres dispositifs formels nous engagent à retrouver des univers symbolistes, tout cela étant fort plaisant, là où l'artiste aurait pu se limiter à un dessin sans attaches, uniquement soumis à son objectif narratif. Kupka va à la fois faire œuvre d'illustrateur mais également exprimer ses convictions, son idéologie libertaire et anarchiste, son anticléricalisme, son militantisme, rendus par des planches dessinées, aquarellées, aux encres, gouachées, d'une maîtrise rare et d'une qualité plastique remarquable. Son esprit critique et satirique trouve ici à s'exprimer avec brio, notamment dans la revue *L'assiette au beurre*, l'une des revues pour laquelle il va travailler; cependant, il exécutera également de nombreuses affiches pour, notamment, des cabarets parisiens, tels l'Ane rouge ou le Chat noir. Certaines des œuvres picturales jalonnant le parcours d'exposition rejoignent d'ailleurs un côté affiche développé tant par Kupka lui-même que par Toulouse Lautrec ou Mucha, un ami. Il en va ainsi, par exemple du tableau *Le rouge à lèvres,* de 1908. *Cette* présentation d'un nombre considérable d'illustrations et d'estampes est judicieuse et éclaire le visiteur, tant sur le plan d'une création peu connue de cet artiste que sur sa maîtrise remarquable



autant qu'inventive en matière de dessin et plus largement d'arts graphiques. Ici, la présence des arts graphiques tels que les pratiqua Kupka laisse quelque peu surgir une nostalgie quant à leur faible présence sur la scène artistique française, ne serait-ce peut être au très ancien Salon du Dessin, peu ouvert à la dynamique et à la créativité de ces arts et certes avec le Salon/foire Drawing Art Now qui s'acharne depuis plus de douze ans à la défense de ceux-ci (article à paraître dans cette même *Revue de Téhéran*).



Une œuvre picturale profuse, naviguant entre différents mouvements et tendances de l'art, dans un désir d'absolu et d'abstraction

Je connaissais Kupka comme ayant été l'un des pionniers de l'abstraction, autrement dit d'une peinture qui ne figure pas le visible mais se configure elle-même en ses formes, textures et couleurs; c'est avec un certain étonnement que j'avais découvert ses premières œuvres abstraites à peu près contemporaines de celles de Mondrian, Malevitch ou Kandinsky, artistes donnés par l'histoire de l'art officielle comme les grands pionniers de cet art abstrait. Pour cette exposition, le parcours de visite est chronologique, comme c'est le plus souvent le cas dans les grandes expositions monographiques, et cela permet de suivre, d'œuvre en œuvre, les liens que la peinture de Kupka entretient avec celle de ses contemporains, depuis ses débuts à Prague et à Vienne, jusqu'à la fin de sa carrière en France. Car Kupka va, au long de sa carrière artistique, s'emparer, s'approcher, annexer, utiliser et développer certains aspects de la peinture de ses pairs. Le parcours artistique de Kupka est celui de la quête sans fin d'une peinture par laquelle il cherche à rendre compte de certaines réalités du monde, à dire le monde tel qu'il le ressent, tel qu'il est donné à comprendre tant par les arts que par les philosophies, les religions et les sciences. En ce sens Kupka est un artiste-chercheur, au contraire de ceux qui trouvent leur art, la peinture par exemple, et la déclinent indéfiniment en une multiplicité d'infimes variations; c'est ainsi qu'un certain nombre d'œuvres sont aisément identifiables et du même coup tendent à devenir des produits commerciaux rapidement dénués de créativité. L'œuvre de Kupka, fondée sur deux préoccupations majeures, le mouvement et la couleur est celle d'une quête sans

fin, constituée d'expérimentations très aboutie faisant écho à telle ou telle école ou mouvance artistique et en même temps à telle ou telle recherche conduite dans le domaine de la physique ou dans celui de la philosophie.

Le parcours artistique de Kupka est celui de la quête sans fin d'une peinture par laquelle il cherche à rendre compte de certaines réalités du monde, à dire le monde tel qu'il le ressent, tel qu'il est donné à comprendre tant par les arts que par les philosophies, les religions et les sciences.

«L'art doit donc se proposer une autre fin que l'imitation purement formelle de la nature; dans tous les cas, l'imitation ne peut produire que des chefs-d'œuvre de technique, jamais des œuvres d'art.» Hegel, 1832

L'exposition du Grand Palais et son parcours nous conduisent successivement à proximité du symbolisme, de l'art nouveau, des premiers expressionnismes dont l'expressionnisme allemand et l'expressionnisme des fauvistes, nous conduisent à croiser l'orphisme (celui de Robert Delaunay), le cubisme, les œuvres de Duchamp et de ses frères qui furent des amis; c'est d'ailleurs Marcel Duchamp qui ouvrit à Kupka les portes du monde de l'art new-yorkais. Les œuvres de Kupka font également écho à la physique, aux études sur la couleur et sa perception conduites tant par Newton que par Chevreul, celles qui justement ont suscité tant d'intérêt chez beaucoup de peintres, les impressionnistes et les orphistes, notamment. Il est ici également question de botanique, de géologie, du cosmos et de la biologie avec cette quête de vérité du monde entreprise par Kupka. La géométrie est certes là, omniprésente, comme l'une des grandes références de l'art abstrait, avec sa logique et son épuration formelle telle que l'a prônée, parmi d'autres, Théo van Doesburg, un artiste compagnon de route de Mondrian et théoricien de l'abstraction géométrique. Mais l'abstraction chez Kupka, si elle peut témoigner d'un grand dépouillement est surtout multiforme, variant selon les périodes et les séries; elle sait être matiériste, infiniment riche en textures, en vocabulaires formels extrêmement variés et surtout haute en couleurs – comme certaines peintures viennoises de l'Art Nouveau, de Klimt par exemple. Et puis, dans le parcours de visite, on passe sans cesse de la peinture de Kupka aux relations qu'il entretint avec certaines philosophies dont la théosophie en vogue entre la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième – Mondrian en fut adepte.



Tous ces outils potentiels, plastiques et scientifiques de la quête de Kupka ne



créent pour autant pas de cacophonie, tout au plus peut on identifier des périodes et des séries d'œuvres d'une réelle et indéniable force et vitalité en leur construction et en leurs couleurs. Car le travail de Kupka, et même celui qui peut paraitre moins attrayant, comme la période des machines, des années 20, reste toujours singulier et puissant, envoutant même avec ces thématiques données par les titres: Fugue à deux couleurs / La foire, contredanse / Les touches de Piano, le lac / Printemps cosmique / L'eau, le baigneur / Blanc autonome / Ordonnance sur verticales / Conte de pistils et d'étamines/ Disques de Newton/ Autour d'un point, trois bleus et trois rouges… Ces titres, un programme dès avant d'avoir vu les œuvres, donnent le ton quant à ce qui dans l'œuvre est la question traitée, question à laquelle la peinture ne se contente pas de répondre par l'illustration mais de manière autonome et singulière en ce passage d'une modalité d'expression à l'autre, langagière et picturale. L'abstraction de la peinture de Kupka, est, comme son œuvre en général, multiforme, le plus souvent de couleurs chatoyantes (Ecole de Vienne début de siècle) et hantée par la question du mouvement, elle est préoccupée de rythmes et de musicalité autant que par les sciences. Certains tableaux conduisent à s'interroger sur la nature de l'abstraction chez Kupka, tantôt construction géométrique autonome, tantôt informelle et en relation avec un certain réel, comme ces tableaux qui évoquent ce que permet le zoom photographique: une approche, un gros plan où la figure familière, végétale par exemple, perd sa lisibilité pour ne plus être que formes et couleurs. Tant chez Kupka que dans les diverses formes d'abstraction produites depuis le début du vingtième siècle, il n'y a certes pas qu'une abstraction mais des abstractions qui pour résumer peuvent être géométriques et fondées avant tout sur un ordre logique et la rationalité, ou bien lyriques, gestuelles et expressionnistes (le ressenti/ l'exprimé de l'artiste, son pathos…), issues du monde végétal, aquatique, géologique, stellaire…

Avec Kupka et par cette exposition, le visiteur effectue un voyage au long cours à travers diverses formes de l'abstraction picturale dont les liens et les origines, plastiques ou scientifiques sont souvent clairement lisibles, sans pour autant que cela porte préjudice à l'autonomie des œuvres. La vision assez exhaustive de l'œuvre de Kupka offerte dans ce parcours d'exposition est aussi une manière de voyager et de connaitre à la fois les origines et les développements des abstractions, avec cet agréable détour par l'œuvre d'illustration. ■

La littérature afghane: une littérature de la mémoire

Outhman Boutisane*



La narration à la première et deuxième personne qu'utilisent les romanciers afghans dans leurs romans pose une problématique intéressante quant aux implications de ce «je» et de ce «tu» dans la subjectivité du langage. Les définitions proposées par Émile Benveniste, dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*, nous permettent de lier cette subjectivité de la narration à la mémoire personnelle du romancier.

L'emploi du «je» par le narrateur, dans la narration du roman, détermine la mise en scène d'une mémoire personnelle. La présence de la mémoire dans une œuvre littéraire est souvent liée à l'énonciation d'un sujet pensant. En littérature, il y a toujours cette tentative d'associer une pensée à un personnage, qui devient ainsi l'énonciateur qui se souvient. Le «je» est premièrement une référence linguistique, c'est-à-dire qu'il se réfère à l'acte du discours dans lequel il est prononcé, ce qu'Émile Benveniste affirme dans *Problèmes de linguistique générale*: «*C'est dans l'instance de discours où je désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet"*.»[1] La théorie de Benveniste nous aidera afin d'expliquer ce qu'est une «personne verbale» et de discerner le «je-narrant» du «je-narré» dans le roman d'Atiq Rahimi.

La fonction de la mémoire de notre auteur est de combler la distance temporelle et spatiale qui existe entre ces deux instances. Antoine Compagnon insiste sur la visée de l'art en disant qu'il vise «*à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience.*»[2] C'est-à-dire que les romanciers nous dévoilent ce qui existe en nous, mais que nous ignorons parce que les mots nous échappent, phénomène que Bergson décrit dans son livre *La perception du changement*:

«*Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles: telle l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera.*»[3]

L'écrivain a donc le pouvoir de dévoiler une vérité non pas transcendante, mais latente, immanente et inexprimable. Dans ce monde latent s'entrecroisent trois instances: «je», «tu» et «il». À propos de la première et de la deuxième personne, Benveniste affirme:

«Je» désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de «je»: disant «je», je ne puis ne pas parler de moi. À la deuxième personne, «tu» est nécessairement désigné par «je» et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de «je»; et, en même temps, «je» énonce quelque chose comme prédicat de «tu».»[4]

La relation entre le «je» et le «tu» est souvent interactive dans *Le Retour imaginaire*, parce qu'ils renvoient à la même personne, «l'auteur», et s'opposent ainsi à «il». Selon Benveniste:

«(...] "je-tu" possède la marque de personne; "il" en est privé. La "troisième personne" a pour caractéristique et pour fonction constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant

62

non-personnel, et rien que cela.»[5]

Dans *Le Retour imaginaire*, le «je» est principalement associé au narrateur, car il correspond à celui qui parle et, qui plus est, écrit. En effet, l'instance linguistique du «je» s'inscrit dans l'écriture fictive de l'autobiographie. Le «tu» à qui s'adresse le «je» se présente comme un double, car il s'agit d'une sorte de monologue intérieur à travers lequel l'auteur entre en autoquestionnement: «*Si tu veux que tes photos te renouent avec ton passé, laisse tomber tes appareils. Ce qu'il te faut c'est un appareil qui sache voir.*»[6] Le «tu» ici, renvoie à l'auteur. Il y a donc une correspondance entre ce «tu» fictif et l'activité artistique de l'auteur en tant que photographe. Le «je» est remplacé par le «tu» pour donner lieu à l'autoquestionnement. Le «tu» est donc un double du «je», car les deux renvoient à l'auteur qui écrit ses souvenirs, intention qu'il affirme dès le début du récit:

«Je retourne à l'endroit où l'homme avait pleuré. Ses larmes avaient fait fondre la neige et rendu la terre boueuse. Je pris une poignée de boue et revins auprès de l'homme qui me souriait avec amertume: -On ne peut plus séparer les mots de la terre.»[7]

De plus, Rahimi utilise parfois le «tu» en s'adressant à son frère: «*La preuve. Regarde, je t'avais oublié, j'avais oublié ma patrie. Nom. Tu te taisais. C'est tout.*»8 L'auteur réfléchit ainsi à l'influence des événements passés sur son identité présente à l'écriture des souvenirs. Selon Benveniste, l'homme se constitue comme sujet «dans et par le langage» par le concept d'«ego». Il définit ainsi le fondement de la subjectivité:

«La «subjectivité» dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme «sujet». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience.»[9]

Le «tu» à qui s'adresse le «je» se présente comme un double, car il s'agit d'une sorte de monologue intérieur à travers lequel l'auteur entre en autoquestionnement: *«Si tu veux que tes photos te renouent avec ton passé, laisse tomber tes appareils. Ce qu'il te faut c'est un appareil qui sache voir.»*

Dans *Le Retour imaginaire*, on assiste à une manifestation de la subjectivité

BENVENISTE

Problèmes de linguistique générale, 1







grâce au statut linguistique du «je». Cette subjectivité se manifeste également par l'instauration d'une dualité entre le «je» et le «tu» qui partagent la même fonction énonciative et se définissent par leur relation mutuelle. En d'autres termes, l'énonciateur qui dit «je» se définit comme sujet parce qu'il renvoie à la voix de l'auteur/narrateur. Ces instances narratives se caractérisent par un ensemble d'expériences qui traverse le temps, et ainsi, comme l'indique Benveniste, «*assure la permanence de la conscience*». Le «je» revient à son passé à travers la mémoire, puisque le rappel des souvenirs demande un retour en arrière à travers un travail de mémoire. Par exemple, le narrateur du *Retour imaginaire* dévoile sa volonté de revoir son passé: «*Je veux revoir ces lieux de la ville dont je porte encore l'empreinte dans mon souvenir et la blessure dans mon existence.*»[10] Cette volonté de revoir son passé confirme la relation conscience/mémoire. Nous pouvons donc dire qu'il y a présence d'une subjectivité dans le récit de Rahimi et que celle-ci est attribuable au «narrateur». La recherche de son passé est possible grâce à la subjectivité, car la conscience est essentielle à l'existence de la mémoire.

Le souvenir

Le souvenir est profondément exploité dans le roman afghan. Ce phénomène associé à la perception intérieure donne toujours naissance, chez les personnages, à des retours imaginaires du passé par une mémoire qu'on peut qualifier de «photographique». Dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur distingue le souvenir de la mémoire. Il affirme que: «*c'est dans le récit principalement que s'articulent les souvenirs au pluriel et la mémoire au singulier, la différenciation et la continuité.*»[11] En ce sens, le récit se construit autour d'une multitude de souvenirs. Dans *Les mille maisons du rêve et de la terreur*, les souvenirs de Farhad sont surtout des scènes de la vie passée, comme en font foi les nombreuses questions sur la vérité de ces souvenirs. Ils sont donc liés à des événements historiques, créant ainsi l'essentiel de l'ancrage dans le réel et de la trame narrative. Ce sont des «souvenirs-événements», parce que selon Ricœur: «*Nous n'avons pas mieux que le témoignage, en dernière analyse, pour nous assurer que quelque chose s'est passé.*»[12] Rahimi, par un effort de mémoire, réécrit de manière chronologique la suite des événements qui l'ont marqué au cours de sa vie en Afghanistan. À quelques reprises, il écrit ses réflexions sur ce passé qui fait défaut. Par exemple, les années écoulées depuis la fuite de son père au Pakistan le font entrer dans le royaume du souvenir:

«J'ai encore d'autres souvenirs: ma mère s'appelle Homeya, elle a eu trois enfants, ma sœur Parvana, mon frère Farid et moi. Ça va faire deux ans que mon père a pris une autre femme, plus jeune. Peu après le coup d'Etat de Sawr[13]*, il s'est enfui avec elle au Pakistan, sans prendre la peine de divorcer d'avec ma mère; il l'a tout simplement abandonnée…Ce soir, nous sommes le 27 Mizan 1357*[14]*. Hafizullah Amin - le fidèle disciple de Taraki - vient d'assassiner son vénéré maître pour s'emparer du pouvoir... quoi encore?»*[15]

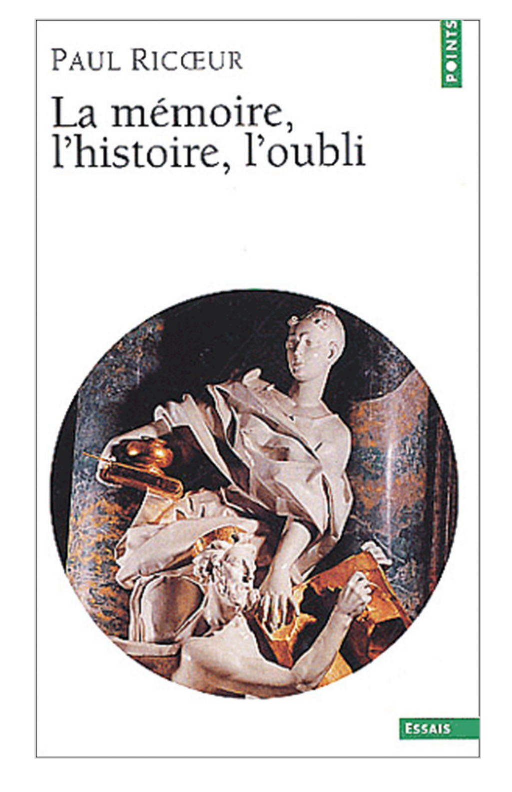
Ces événements qui ont marqué la vie de l'auteur, sont devenus des souvenirs jaillissant dans la mémoire du personnage. Le mariage et la fuite du père constituent un événement du passé qui s'est imprimé dans la mémoire de Farhad. Le travail de remémoration, fait à partir du présent de l'écriture de l'œuvre, lui permet d'impliquer une relation au passé relativement proche, car le souvenir est inséré dans l'ici-maintenant de l'écriture. Le souvenir et la mémoire font donc partie intégrante de la conscience du «je» écrivant. Selon Paul Ricœur, la réception du témoignage est un élément critique aussi important que sa fiabilité. De toute façon, on ne se souvient pas tout seul, et l'histoire est une œuvre à plusieurs.

Dans le roman *Syngué Sabour*, la femme se souvient de ses liaisons dangereuses:

«Ce garçon m'a fait penser à nos débuts à nous... Tu m'excuses de te le dire comme ça. Tu me connais... mes souvenirs m'attaquent toujours là où je ne les attends pas (...) alors que le garçon était en plein désarroi, tout d'un coup nos premières nuits de noces tardives ont surgi devant moi... je te jure, j'ai pensé à toi involontairement. Toi aussi, tu étais maladroit comme ce garçon.»[16]

Le lecteur peut voir dans cette scène une représentation particulière de la libération par le biais du souvenir. La femme raconte à son mari certaines de ses vérités cachées. Ce souvenir nous permet de comprendre le silence de la femme afghane, son enfermement dans son monde intime. Le souvenir prend toute son importance dans la remémoration volontaire de la femme.

Le souvenir est profondément exploité dans le roman afghan. Ce phénomène associé à la perception intérieure donne toujours naissance, chez les personnages, à des retours imaginaires du passé par une mémoire qu'on peut qualifier de «photographique».



Celle-ci, en se fermant sur le monde extérieur, les ouvre sur son monde intime. Le monde réel et le souvenir cohabitent et se complètent pour dévoiler un passé souffrant et produire non seulement la simultanéité du sacré et du profane, l'un des thèmes centraux de ce roman, mais surtout le dialogue de deux contextes contradictoires (le réel/l'imaginaire).

Dans *Le sens de la mémoire*, Jean Yves et Marc Tadié expliquent la façon dont les souvenirs s'actualisent dans la mémoire. Ils soulignent trois chemins différents de l'actualisation du souvenir: implicitement, volontairement ou, le plus souvent, involontairement. Le souvenir en ce sens prend en trois catégories:

«Le souvenir objectif de la perception mémorisée, plus ou moins déformée, le souvenir dont l'émergence entraînera une réaction affective présente et le souvenir de l'impression affective elle-même ressentie comme autrefois.»[17]



L'actualisation du souvenir dans le roman afghan est souvent volontaire par un effort d'attention. Les souvenirs de la femme dans *Syngué sabour* sont rappelés volontairement grâce à une mémoire affective: l'héroïne se rappelle les événements cruciaux de son existence, comme ses aventures avec sa tante, ses comportements avec son mari, etc. Ces souvenirs, qui constituent les jalons du récit, sont chargés de tristesse, de regret et de mélancolie, mais qui se présentent comme ridicules:

«Mes souvenirs m'attaquent toujours là où je ne les attends pas. Ou quand je ne les attends plus. Quoi que je fasse, ils m'assaillent. Les bons ou les mauvais. Ça crée des moments risibles.»[18]

La mémoire affective permet donc l'expression des émotions donnant lieu au surgissement d'une sensation affective par l'intervention de l'inconscient au moment où le sujet tente de raconter son passé. Selon Jean-Yves et Marc Tadié, la mémoire affective *«est celle qui nous fait éprouver, à l'évocation d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation.»*[19] Grâce à la mémoire affective de l'héroïne, la coexistence du passé et du présent, du réel et de l'imaginaire devient possible, parce que c'est en fonction du personnage que le monde extérieur et le monde intime se déterminent.

Mémoire personnelle et collective

Selon Ricoeur, la mémoire individuelle conduit à la mémoire collective, même s'il existe une sorte d'opposition entre les deux. Selon Barbara Havercroft:

«C'est dans l'attribution simultanée des mêmes souvenirs à soi-même et à

autrui, affirme Ricœur, que ce pont entre la mémoire individuelle et collective peut se construire.»[20]

En effet, cet aspect de la définition de Ricœur permet d'expliquer comment, dans les romans de Rahimi, il est possible de percevoir une mémoire collective à travers les fragments d'une mémoire personnelle. En donnant la parole au personnage de Rassoul dans *Maudit soit Dostoïevski*, Rahimi réécrit l'histoire contemporaine de l'Afghanistan à travers certains événements sociaux et politiques. Elle représente le peuple afghan par le «nous» qui revient souvent dans le discours du narrateur. Rahimi veut rendre vivante l'expérience de la guerre:

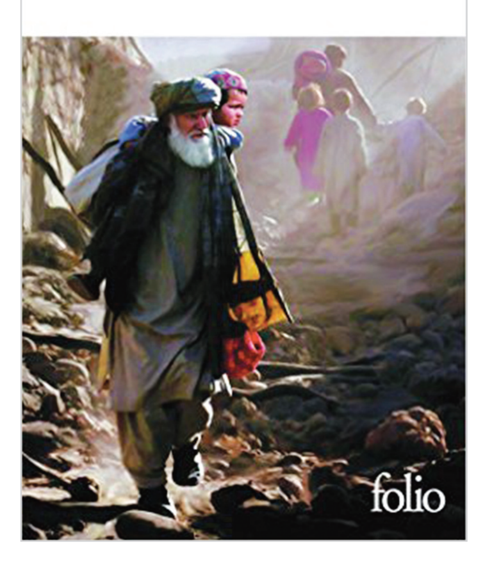
«La guerre n'a pas encore commencé?» Mostapha chuchote: «Qu'est-ce qu'on raconte dehors, encore un coup d'Etat?» Rassoul hausse les épaules pour dire qu'il n'en sait rien, et tire une autre bouffée.»[21]

Les personnages rahimiens sont souvent en situation de questionnement. Ces fausses questions ont pour visée de nous renseigner sur le temps historique du roman. Elles relatent une partie importante de l'histoire contemporaine de l'Afghanistan, celle de la guerre soviétique. La mémoire collective s'exprime à travers la mémoire personnelle du personnage, notamment son devoir envers son peuple et ses proches. Cela s'explique par le fait que le travail de remémoration fait surgir davantage de souvenirs liés à la vie privée et communautaire qu'historique ou nationale. Dans son livre *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Jung démontre que la mémoire personnelle peut être influencée par l'entourage le plus proche de l'être humain:

Dans les romans de Rahimi, il est possible de percevoir une mémoire collective à travers les fragments d'une mémoire personnelle. En donnant la parole au personnage de Rassoul dans *Maudit soit Dostoïevski*, Rahimi réécrit l'histoire contemporaine de l'Afghanistan à travers certains événements sociaux et politiques. Elle représente le peuple afghan par le «nous» qui revient souvent dans le discours du narrateur.

«L'être naïf n'a naturellement pas conscience que les êtres les plus proches qui l'entourent et l'influencent, suscitent en lui une image qui ne correspond qu'en partie aux êtres extérieurs, étant faite par le reste de matériaux qui procèdent du sujet lui-même. L'imago (...) est donc

Jean-Yves
& Marc Tadié
Le sens
de la mémoire
folio essais



une image qui ne reproduit son modèle que de façon fort conditionnelle.»[22]

L'environnement familial influence donc sur l'être et suscite en lui une sorte d'image (imago) en interaction avec les autres. Rahimi met en scène une mémoire collective dans son roman *Terres et Cendres*, présentant à son lecteur la souffrance de la famille afghane pendant la guerre. L'auteur insiste sur les liens intimes qui unissent les membres de la famille Dastaguir. La mémoire collective est exprimée par le devoir de Dastaguir envers son fils Mourad et son petit fils Yassin. Le lien familial montre que le personnage n'est pas clos sur lui-même, mais conscient de son devoir envers les autres. La scène du bombardement est ancrée dans sa mémoire comme une blessure toujours fraîche:

«A chaque fois, il raconte et mine la scène du bombardement: - la bombe était très forte. Elle a tout fait taire. Les tanks ont pris la voix des gens et sont repartis. Ils ont même emporté la voix de grand-père. Grand-père ne peut plus parler, il ne plut plus gronder…»[23]

Ces mots prononcés par Yassin sont révélateurs de la grande souffrance qui habite Dastaguir. Ils illustrent ce que Ricœur appelle la «relation aux proches», cette relation est une référence pour comprendre ce passage de la mémoire individuelle à la mémoire collective à partir d'un fait divers ou une réalité vécue. Dastaguir ne peut plus parler parce qu'il pense aux autres (Mère de Yassin/Son fils Mourad). Paul Ricœur nous explique cette relation entre la mémoire collective (les proches) et la mémoire individuelle (le sujet) en disant:

«Les proches, ces gens qui comptent pour nous et pour qui nous comptons, sont situés sur une gamme de variation des distances dans le rapport entre le soi et les autres. Variation de distance, mais aussi variation dans les modalités actives et passives des jeux de distanciation et de rapprochement qui font de la proximité un rapport dynamique sans cesse en mouvement: se rendre proche, se sentir proche.»[24]

L'interaction des deux mémoires

Ce tissage de mémoires, dans le roman de Rahimi, permet l'expression d'une expérience sentimentale liée aux souvenirs (heureux ou douloureux) des personnages. La mémoire est la toile sur laquelle le «je» écrivant repeint sa souffrance comme reflet de la souffrance afghane.

implique donc d'une façon particulière la relation aux proches. Le sujet parlant est sous l'influence de ses proches quelle que soit la distance qui les sépare. En revanche, le protagoniste de *Terre et cendres* se sent triste parce qu'il est loin de sa famille. Pour le personnage, exprimer sa souffrance est un moyen de partage de la mémoire collective et de communication avec les étrangers rencontrés pendant son déplacement vers la mine où travaille son fils. Autrement dit, l'auteur donne à l'écriture cette capacité d'établir un pont entre son «je» écrivant et les autres, par l'échange de souvenirs ou d'expériences ou tout simplement par l'autobiographie, qui permet la rencontre de ces deux mémoires.

En somme, le «je» écrivant revient à la mémoire pour exprimer sa subjectivité qui va de: «*l'acquisition personnalisée à la transformation, puis à la réactualisation imaginaire*[25].». L'écriture est donc un acte de remémoration à partir des souvenirs ou des instants vécus qui font jaillir les émotions. La mémoire dans les textes rahimiens se déploie sur divers plans (personnelle, collective, des proches) et selon différents types (nationale, savante, collective et culturelle). Ce tissage de mémoires, dans le roman de Rahimi, permet l'expression d'une expérience sentimentale liée aux souvenirs (heureux ou douloureux) des personnages. La mémoire est la toile sur laquelle le «je» écrivant repeint sa souffrance comme reflet de la souffrance afghane. ■

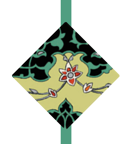
---

*Chercheur en littérature afghane contemporaine, professeur à la faculté des lettres et des sciences humaines de Tétouan-Maroc.

1. Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.
2. Antoine Compagnon, *La Littérature pour quoi faire ?*, op. cit. p. 50.
3. Bergson, *La Perception du changement*, Paris, PUF, 2011, p. 149-150.
4. Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, op. cit. p. 228.
5. Ibid. p. 231.
6. Atiq Rahmi, *Le Retour imaginaire*, op. cit. p. 25.
7. Ibid. p. 12.
8. Ibid. p. 36.
9. Émile Benveniste, op. cit., p. 259-260.
10. Atiq Rahimi, op. cit. p. 40.
11. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 116.
12. Ibid. p. 182.
13. Le coup d'Etat prosoviétique du 27 avril 1978.
14. 18 octobre 1979.
15. Atiq Rahimi, *Les Mille maisons du rêve et de la terreur*, op. cit. p. 64.
16. Atiq Rahimi, *Syngué sabour*, op. cit. p. 109.
17. Jean-Yves et Marc Tadie, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 145.
18. Atiq Rahimi, op. cit. p. 109.
19. Jean-Yves et Marc Tadie, op. cit. p. 167.
20. Barabara Havercroft, «Fragments d'un parcours remémoré: Journal pour mémoire de France Théoret», Quebec Sludies, n° 31, 2001, p. 41.
21. Atiq Rahimi, *Maudit soit Dostoïevski*, op. cit. p. 137.
22. K. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1986, p. 139.
23. Atiq Rahimi, *Terre et cendres*, op. cit. p. 45.
24. Paul Ricoeur, *op. cit.,* p. 169.
25. Jean-Yves et Marc Tadie, *op. cit*. p. 11.

Sâdegh Hedâyat: un Kafka iranien?

Shafigheh Keivân



Les ouvrages de Franz Kafka ont beaucoup inspiré les auteurs postérieurs et permettent une variété de lectures possibles de par leur universalité. Les traductions des œuvres de Kafka, pourtant, sont rarement un reflet fidèle de ses ouvrages, ni dans la forme, ni dans le contenu. De plus, ces traductions, influencées par la culture du pays auquel elles s'adressent, sont parfois perçues et reçues d'une façon si particulière qu'elles créent une distorsion par rapport à l'original. Umberto Eco appelle ce phénomène «la limite de l'interprétation» ou «le cancer de l'interprétation incontrôlée».[1]

Pour les Iraniens, la connaissance de Kafka à travers les traductions de Sâdegh Hedâyat, un pionnier de la prose et de la littérature moderne en Iran, a donné lieu à une sorte de lecture secondaire des œuvres de Kafka. Hedâyat a traduit Kafka en 1948, avant qu'il ne soit traduit dans d'autres langues orientales (la traduction en japonais date de 1950, et celle en turc de 1955). Hedâyat a été également le premier en Orient à essayer d'analyser l'univers kafkaïen dans sa préface de *La Colonie pénitentiaire*, intitulée *Le Message de Kafka* (1948). Ce faisant, la trop grande subjectivité culturelle de Hedâyat a partiellement déformé les ouvrages de Kafka. Son roman le plus célèbre, *Bouf-e Kour* (La Chouette aveugle), est souvent présenté comme une adaptation de *La Métamorphose*, bien qu'au lieu du message de Kafka, il reflète «plutôt sa propre idéologie et théorie littéraire».[2]

Cela explique la méconnaissance de Kafka chez les Iraniens et par conséquent, leur interprétation kafkaïenne erronée de *La Chouette aveugle*.

Dans cette analyse, nous essaierons de comparer Kafka et Hedâyat dans leurs vies, leurs sociétés respectives et à travers leurs ouvrages emblématiques: *La Chouette aveugle* et *La Métamorphose*.

Né en 1903 à Téhéran dans une famille cultivée qui avait accès à la littérature classique - son arrière-grand-père était un poète et un précepteur royal - Hedâyat avait une mère autoritaire et son père, un haut dignitaire du pays, espérait faire de lui, comme de ses frères, un grand commis de l'Etat.[3] Il avait ainsi, comme Kafka, des problèmes familiaux, qu'il exprime dans *La Chouette aveugle.* Comme Kafka, Hedâyat voulait être exclusivement écrivain. Il se sentait mal à l'aise dans son pays et son travail de bureau routinier à la Banque Nationale. Il s'est donc volontairement exilé en France à cause de son désamour vis-à-vis de sa patrie d'origine. Il lisait beaucoup: Maupassant, Dostoïevski, Allan Poe, Baudelaire, Tchékhov, Schnitzler, Schopenhauer, Diderot, Voltaire, Sartre et Camus étaient parmi ses écrivains favoris.

Hedâyat écrivait et traduisait à une époque assez paradoxale pour les intellectuels en Iran. Sous le régime de Rezâ Pahlavi, la société iranienne avait beaucoup changé, animée par une volonté de se moderniser en prenant l'Europe pour modèle. Or, tous ces changements étaient restés superficiels alors que la culture iranienne demeurait traditionnelle. En Europe, Hedâyat avait été exposé aux idées d'intellectuels tels que Kafka, issus de ce modèle occidental, moderne et libéral.



De retour en Iran, l'esprit et le cœur encore tout imprégnés des valeurs de son pays d'accueil, Hedâyat se retrouve dans une société où la tradition et la superstition ne laissent aucune place à cette modernité (un concept différent de la vie moderne). Il redécouvre que l'Iran n'est pas la France. Il s'y sent à présent comme un étranger. Comme le remarque Farzâneh (2003), dans son pays, le peuple est toujours majoritairement illettré et superstitieux, alors que les militaires sont devenus puissants et impitoyables. L'Iran a besoin avant tout «d'une profonde mutation culturelle» pour atteindre la nécessaire maturité qu'exige la modernité. C'est pourquoi, dans ses ouvrages, il compare le peuple à un troupeau de moutons. Dans ses écrits, Hedâyat s'adressait à un public qui ne le lisait jamais. Ses livres ont fait scandale car ils invitaient le peuple à la critique.

En tant qu'intellectuels, Hedâyat et Kafka sont assez dissemblables. Kafka était un homme moderne. Un homme à la recherche de son individualité après avoir expérimenté ce processus graduel qui aboutit à l'homme moderne au sein d'une société où il est intégré. Hedâyat, quant à lui, s'est retrouvé isolé par son avant-gardisme. Selon Farzaneh (2003), formé par la culture française, «nourri des idées des Lumières, humaniste exigeant, épris de liberté, sensible à l'esthétique», Hedâyat ne pouvait pas s'intégrer à une société conformiste si différente des sociétés occidentales de cette époque. Hedâyat exprime cet écart entre lui et Kafka en répondant à son biographe qui lui demande: «Est-ce que vous imitez Kafka?», Hedâyat répond: «Comment puis-je être comme Kafka? Lui, il avait ses revenus, sa fiancée et il pouvait publier ses œuvres s'il le voulait; mais moi, je n'ai ni revenus, ni fiancée et surtout ni lecteurs.»[4]

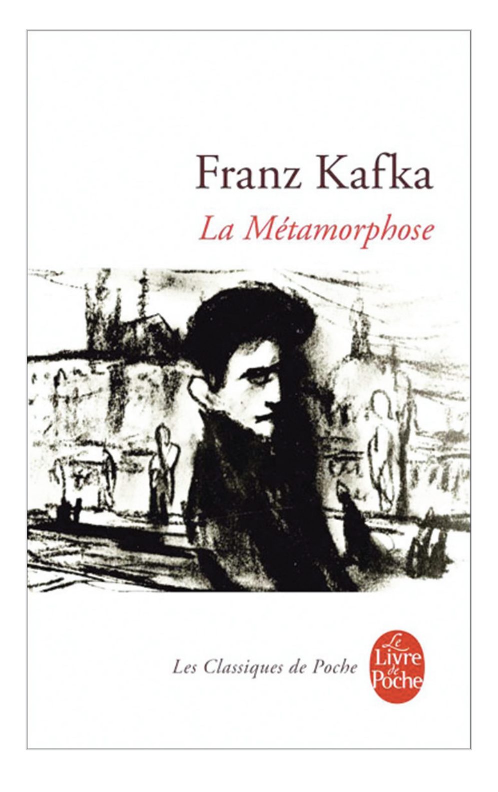
Pour les Iraniens, la connaissance de Kafka à travers les traductions de Sâdegh Hedâyat, un pionnier de la prose et de la littérature moderne en Iran, a donné lieu à une sorte de lecture secondaire des œuvres de Kafka.

Cela pourrait bien expliquer la différence la plus notable entre les personnages kafkaïens et ceux de Hedâyat. La quête d'identité, qui fait partie des romans de Kafka, existe



différemment chez Hedâyat. Autant les personnages de Kafka sont dans «un combat» fait d'efforts pour s'intégrer dans leur société, les personnages de Hedâyat, eux, déchoient jusqu'à l'annihilation dans leur monde en «désir(ant) réellement disparaître et (s')anéantir» (LCA, p. 150).[5] Selon Falaki: «Le «Je» qui trouve, ou au moins essaye de trouver, sa personnalité méprisée reste humilié chez Hedâyat.» C'est à ce moment-là que «la volonté d'amnésie et la résignation remplacent l'effort et la délivrance.» Les personnages de Hedâyat sont des «cadavre(s) ambulant(s)» (LCA, p. 104), déjà morts et inertes dans ce monde. Hedâyat manque le message de Kafka sur le combat constant. Comme le dit Rahimieh: «Pour Kafka, l'écriture, c'est la possibilité de bâtir quelque chose de nouveau parmi les ruines, alors que le regard de Hedâyat est fixé sur les ruines.»[6]

Pour Kafka, l'écriture, c'est la possibilité de bâtir quelque chose de nouveau parmi les ruines, alors que le regard de Hedâyat est fixé sur les ruines.



La Chouette aveugle et *La métamorphose*:

Si des similitudes existent quant à la personnalité et la biographie du romancier persan et celles du nouvelliste tchèque - citons à titre d'exemple la phobie sociale, le conflit familial, l'autodafé souhaité de leurs écrits, tous deux morts à la quarantaine, etc., d'un point de vue littéraire en revanche, leurs styles et procédés, l'ambiance générale, obligent à parler plutôt de correspondances tant la filiation n'a rien de manifeste. *La Chouette aveugle* est une rêverie imaginaire qui, contrairement aux idées reçues ancrées chez la plupart des Iraniens, n'a pas grand-chose de kafkaïen dans son style, sa forme, ni même son thème.

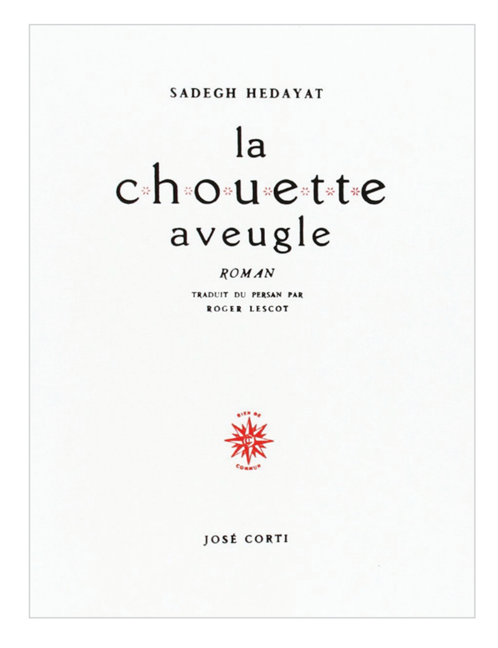
En effet, chez Kafka l'écriture est neutre, descriptive, résolument prosaïque et factuelle (les faits priment sur l'impression et l'émotion). C'est le langage d'un comptable. On s'inscrit dans une banalité impersonnelle où le contraste d'éléments incongrus crée une distanciation ironique qui se moque du personnage principal. À l'opposé, Hedâyat utilise une prose poétique (ce que Kafka n'aimait pas selon Nabokov) dont le lyrisme évoque plutôt *Le Spleen de Paris* baudelairien où sensations fortes, sentiments, psychologie et émotions tissent une toile immersive qui tient le lecteur captif. Nous avons affaire à une prose chargée d'affects qui vise à

nous faire partager sa perception, son expérience et même ses idées. On ressent ce que le personnage ressent. On est plongé totalement dans la subjectivité de son expérience. Hedâyat se concentre ainsi sur une prose sans précédent dans la langue persane et accomplit son but de révolutionner la littérature iranienne moderne. Le problème survient quand Hedâyat, vigilant dans son rôle d'écrivain, oublie son rôle en tant que traducteur. En traduisant *La Métamorphose*, Hedâyat insère la subjectivité de son style propre dans le style objectif de Kafka.[7]

Les dissemblances entre les deux écrivains apparaissent aussi dans le contenu. Le motif de la culpabilité qu'on trouve souvent chez les personnages de Kafka vis-à-vis de leur entourage n'existe pas chez ceux de Hedâyat. Rouage insignifiant dans un tout qui le rend presque anonyme, le Gregor Samsa de *La Métamorphose* se définit par rapport aux autres, au collectif, au général. Le point de vue narratif est toujours objectif et il ne se pense lui-même qu'à travers l'opinion et le regard des autres, ou en référence à eux. On se trouve aux antipodes du solipsisme de *La Chouette aveugle* où le narrateur et personnage principal est en quelque sorte le démiurge halluciné, égocentrique d'un monde au sein duquel il proclame sa farouche singularité et se désolidarise du commun des mortels qualifié de "canaille".

Le personnage principal est arrogant et s'exclut de la société. C'est une société que Hedâyat méprisait beaucoup: «Je me retirai tout à fait de la société des hommes, du cercle des crétins et des heureux.» (LCA, p. 27) Il affiche une morgue et une défiance critique quand Samsa, effacé et timide, se sent coupable et est scrupuleusement conformiste. Gregor Samsa croit naïvement en cette vie où il fait de son mieux. Il s'implique, espère des résultats de ses efforts et ses sentiments familiaux sont forts et fidèles. A la déréliction et l'ostracisme, il répond par une humble, respectueuse et soumise acceptation, sans cesser d'aimer ceux qui l'excluent. Au contraire, le personnage sans nom de *La Chouette aveugle* est un misanthrope révolté, volontiers méprisant, qui dénonce sa condition humaine avec acrimonie et violence. Il se veut fier et glorieux dans la souffrance et la mort. Pour le personnage principal de *La Chouette aveugle,* "la canaille" est au fond ces gens dupes de ce monde et des fadaises sur l'au-delà, ces imbéciles heureux qui ont besoin de croire en autrui ou en quoi que ce soit pour se cacher l'inéluctable décrépitude qui mène au néant définitif et sans but de la mort... Des gens comme ceux dont Gregor Samsa veut continuer à faire partie: «Alors pourquoi m'intéresser à celles des imbéciles [les vies], à celles de cette canaille pleine de santé qui mangeait bien, dormait bien, coïtait bien, qui n'avait jamais éprouvé le moindre de mes maux et dont le visage n'était pas effleuré à chaque instant par l'aile de la mort?» (LCA, p. 127) Il

> Les personnages kafkaïens ne sont pas passifs «même dans leur désespoir», et Kafka essaye de faire la critique des structures autoritaires à travers les efforts inaboutis, vains et absurdes de ses personnages. Les personnages de Hedâyat sont, quant à eux, passifs dans l'acceptation de leur destin. Ils «s'abandonn(ent) au non-être et la nuit éternelle» facilement.



déclare: «C'est alors que je compris ma supériorité, ma supériorité sur la canaille, sur la nature, sur les dieux …» (LCA, p. 169) Ainsi, dans *La Métamorphose*, nous avons le point de vue d'un conformiste timoré, aveugle et sans imagination tandis que dans *La Chouette aveugle*, c'est celui d'un révolté qui érige son ego en déité créatrice.[8]

Chez Hedâyat, la couleur sombre, le brouillard, les lieux clos et souillés, l'oiseau de malheur, etc. créent une ambiance sinistre et étrange, presque kafkaïenne, où la réalité est incompréhensible et angoissante. Le rejet et l'humiliation des personnages principaux par leurs proches, la solitude, un désir de mort en même temps qu'une dégradation et décrépitude physiques font partie des points communs entre les deux œuvres.

Chez Kafka, une quête d'identité fait l'objet des efforts actifs des personnages. L'univers de Kafka est caractérisé par ces recherches et ces efforts futiles. Ces efforts s'incarnent concrètement dans la pitoyable gaucherie de Samsa à vouloir coûte que coûte se lever pour se rendre au travail alors qu'il s'est métamorphosé en énorme cafard (ou celle de K. dans *Le Château* pour atteindre le château, ou Joseph K. dans *Le Procès* pour prouver son innocence). Ainsi, en reprenant les mots de Falaki, les personnages kafkaïens ne sont pas passifs «même dans leur désespoir», et Kafka essaye de faire la critique des structures autoritaires à travers les efforts inaboutis, vains et absurdes de ses personnages. Les personnages de Hedâyat sont, quant à eux, passifs dans l'acceptation de leur destin. Ils «s'abandonn(ent) au non-être et la nuit éternelle» facilement. (LCA, p. 153) Il n'y a pas de 'combat' kafkaïen chez eux. La thématique de l'enquête n'existe pas non plus, c'est juste une interrogation existentielle sur l'identité dans le but de mieux se connaître: «C'est uniquement pour me faire connaître de mon ombre.» (LCA, p. 25)

Cela dit, il faut mentionner qu'il existe cependant des passerelles voire des ponts entre les deux œuvres, car Hedâyat était tout de même le traducteur et un lecteur avide de Kafka. On pourrait même dire que, par bien des aspects, les deux ouvrages partagent des obsessions et une vision commune de l'existence au sujet de laquelle ils représenteraient chacun un point de vue différent, une attitude opposée face à elle, sans se contredire sur son essence ni son inéluctable et funeste finalité (la dégénérescence et la mort). Si les motivations de Samsa et de l'homme-chouette diffèrent, il ressort dans les deux cas que la vie n'a ni sens, ni justice, ni morale. Projets et espoirs sont vains, tout effort dérisoire. Ces

constats identiques ne divergent que dans l'attitude qu'adopteront face à lui les anti-héros de Kafka et Hedâyat.

En outre, chez Hedâyat, la couleur sombre, le brouillard, les lieux clos et souillés, l'oiseau de malheur, etc. créent une ambiance sinistre et étrange, presque kafkaïenne, où la réalité est incompréhensible et angoissante. Le rejet et l'humiliation des personnages principaux par leurs proches, la solitude, un désir de mort en même temps qu'une dégradation et décrépitude physiques font partie des points communs entre les deux œuvres.

Il est intéressant de noter que Hedâyat semble conscient du fait qu'il ne pourra jamais être un Kafka, même en pensée. Qu'il est lui-même issu de ce présent honni: le produit de l'Iran de son temps. Il craint de ne devenir l'un de ceux qu'il méprise et devient lui-même ce vieil homme à la fin (en tant que narrateur-auteur). Comme condamné à la malédiction de devenir ce qu'il abhorre: «N'étais-je pas moi-même le produit d'une suite de générations, dont l'expérience héréditaire survivait en moi?» dit Hedâyat dans *La Chouette aveugle* (p. 36). On peut imaginer cette inquiétude née de l'introspection comme l'un des motifs de son suicide. Hedâyat s'était battu, corps et âme, pour un idéal culturel. Il n'avait pas réussi. Il s'en voulait à lui-même. Lucide, il s'était rendu compte de l'inefficacité de ses efforts. Il ne pouvait tolérer son propre échec. Il ne pourrait jamais, comme disait Kafka, faire sortir tous «les mondes prodigieux qu'il avait dans la tête» ni pour lui-même ni pour ses compatriotes. Son essai sur Kafka n'est qu'un message de désespoir. Comme si Kafka n'était qu'un prétexte pour qu'il puisse exprimer sa propre expérience et vision de la vie. Il a fait de Kafka une construction culturelle erronée chez les Iraniens, loin de l'image réelle de Kafka. Néanmoins, Kafka doit sa popularité autant que sa notoriété en Iran à Hedâyat. ■

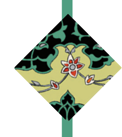
---

1. Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelle, Le livre de poche Biblio/essais, n□'b0 4192, 1992, p. 413.
2. Falaki, Mahmoud, «Du livre de L'étrangeté dans les ouvrages de Kafka et l'influence de Kafka sur la littérature moderne persane», *Hedâyat et Kafka*, 2011, consulté le 2 avril 2017, URL: http://www.m-falaki.com/home/index.php?option=com_content&view=article&id=73:2011-08-13-09-00-17&catid=53:2011-04-27-13-36-22&Itemid=55. Mes traductions.
3. Farzâneh, M.F., *Un autre Sâdegh Hedâyat*, Editions Corti, 2003.
4. Farzâneh, M. F., *Connaître Sâdegh Hedâyat (Ashnâyee bâ Sâdegh Hedâyat)*, Téhéran, Nashr-e-Markaz, 1993. Mes traductions.
5. Hedâyat Sâdeq, *La Chouette aveugle*, Paris, J. Corti, 2000.
6. Rahimieh, Nasrin, "Kafka and Iranian Modernity", *Sadeq Hedâyat: His Work and His Wondrous World,* Editeur Homâ Katouziân, Routledge, 2007. p. 131. "Kafka sees writing as the very possibility of erecting something new among the ruins, while Hedâyat's gaze is fixated on the ruins". Ma traduction.
7. Rahimieh, Nasrin, «Die Verwandlung Deterritorialized: Hedâyat's Appropriation of Kafka», *Comparative Literature Studies*, 1994, vol. 31, no 3, p. 254.

8. Il faut mentionner que *Le Chien errant*, une nouvelle de Hedâyat, est plus directement inspiré par *La Métamorphose*. On y ressent la culpabilité de l'existence d'un chien qui fait des efforts pour rejoindre les autres mais n'est pas accepté. Il est réduit en «poussières» et meurt oublié, ignoré et méprisé à la fin, comme Samsa-cafard.

Fabriqué en Iran

Saeid Khânabadi



Le monde entre dans l'ère mouvementée de la deuxième moitié du XVIIIe siècle. En Europe, la Grande-Bretagne, sous le règne de Georges III de la maison de Hanovre, s'impose sur ses rivaux classiques, surtout après avoir écrasé la France des Bourbons lors de la guerre de Sept Ans. En Asie du Sud, depuis le siècle précédent, la Compagnie britannique des Indes Orientales s'implante progressivement sur les marchés du Vieux Continent. Grâce à ces établissements politico-économiques, les Anglais ont déjà pu dépasser les colonisateurs portugais et néerlandais dans le subcontinent indien et envisagent dorénavant d'imposer leur mainmise impérialiste sur le plateau iranien, au voisinage des empires Russe et Ottoman. Dans ce contexte, le roi d'Angleterre désigne un des nobles de la cour royale comme émissaire spécial auprès de Karim Khân Zand qui, de facto, règne sur la Perse. Officiellement, un dernier Safavide est encore roi.

L'ambassadeur britannique se rend à Shirâz, alors capitale de l'Iran, où il est reçu par le souverain Zand dans le château aujourd'hui ouvert aux visiteurs sous le titre de «Citadelle de Karim Khân». Les conseillers économiques de Karim Khân savent que cette rencontre décisive est d'une grande importance pour la survie du Royaume des Zands. L'épanouissement économique du pays est l'une des priorités de Karim Khân et c'est même avec cet objectif qu'il vient de mener une campagne militaire victorieuse aux frontières du Califat Ottoman, en conquérant le port de Bassora, alors quartier-général des marchands anglais, en vue de favoriser les échanges commerciaux du golfe Persique dans les ports iraniens. Après cette victoire de l'armée iranienne contre la Porte Sublime, les commerçants britanniques s'installent à Bûshehr, et les Néerlandais implantent leurs comptoirs dans l'île stratégique de Kharg.

L'ambassadeur britannique se rend à Shirâz, alors capitale de l'Iran, où il est reçu par le souverain Zand dans le château aujourd'hui ouvert aux visiteurs sous le titre de «Citadelle de Karim Khân». Les conseillers économiques de Karim Khân savent que cette rencontre décisive est d'une grande importance pour la survie du Royaume des Zands.

Cette audience économique et diplomatique a tant marqué les esprits qu'on peut voir aujourd'hui, dans l'une des salles de la Citadelle de Karim Khân à Shirâz, des statues de style *super-real*, créées par la jeune artiste Negâr Nâderi pour mettre en scène ce fait historique. Dans cette reconstitution, Karim Khân est assis, entouré par son jeune fils Lotf-Ali Khân Zand et quelques conseillers. L'émissaire britannique, debout au milieu de la salle, s'incline devant le souverain iranien et le salue selon les règles de l'étiquette de l'époque.

L'ambassadeur anglais est conscient des ambitions économiques de Karim Khân et se prépare à profiter de cette situation difficile du marché iranien afin d'imposer des conditions impérialistes et expansionnistes lors des négociations. L'ingérence dans les affaires internes d'un autre pays ne lui fait pas peur. Les premières minutes de l'audience passent selon le protocole habituel. L'émissaire britannique liste les monopoles et privilèges que le royaume britannique souhaite obtenir en échange de son investissement commercial en Iran. Les conditions sont unilatérales et ne plaisent naturellement pas au côté iranien. Le négociateur européen

saisit le mécontentement de Karim Khân et pour améliorer l'ambiance, choisit un moment pour offrir les présents du Roi d'Angleterre - une belle collection de vaisselle en porcelaine, manufacturée dans les meilleurs ateliers européens, d'une marque reconnue qui décore les palais royaux dans différents pays du monde.

Les courtisans et les compagnons de Karim Khân attendent impatiemment sa réaction. Ils connaissent déjà le degré de patriotisme du souverain Zand. Issu de l'ethnie *Lor*, Karim Khân a été l'un des meilleurs généraux du roi Nâder Afshâr. Il a même refusé de porter le titre de Shâh et se contente du titre de *Vakil-or-Roâyâ* ou «Représentant du peuple». Un long silence se fait dans la salle. L'envoyé britannique s'inquiète un peu, mais il compte sur l'hégémonie de son pays dans la région et garde encore son optimisme aveugle et nourri par une compréhension erronée des Occidentaux à propos de la conduite politique des Iraniens. Le gentilhomme anglais croit qu'à la fin de cette audience, il va recevoir le feu vert de la partie iranienne, supposée incapable de saisir les enjeux de l'opportunisme britannique. Les Britanniques envisagent alors d'ouvrir un nouveau marché de consommation pour leurs produits.

Karim Khân conserve un visage impassible et touche doucement sa barbe. Il se lève et prend l'une des assiettes les plus grandes et les plus luxueuses. Il y jette un coup d'œil, la soulève légèrement et tout à coup, la laisse tomber par terre. L'assiette en porcelaine s'écrase en mille morceaux à ses pieds. L'émissaire britannique pense d'abord que ce geste est accidentel, mais son doute s'efface lorsque le souverain Zand répète le même geste avec une autre pièce de la collection offerte. Un silence chargé d'inquiétude, d'ambigüité, de crainte et d'étonnement envahit la salle. Karim Khân brise le silence et demande à un serviteur d'apporter les plats dans lesquels il a l'habitude de prendre ses repas. Une fois les plats en cuivre posés devant lui, Karim Khân prend une assiette et la jette par terre. Le plat reste intact. L'émissaire européen est choqué et traumatisé par cette leçon historique du monarque iranien qui, contrairement aux espérances britanniques, n'a fait preuve d'aucune crainte face à l'hégémonie impérialiste du royaume le plus puissant de l'époque. Karim Khân adresse ces derniers mots au représentant britannique, avant de quitter la salle:

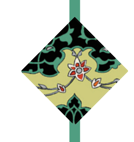
- *Un Iranien mange seulement dans des plats fabriqués en Iran. Peut-être nos plats n'ont-ils pas la réputation de ceux que vous avez offerts, mais ils sont plus solides et en outre, ils sont manufacturés par des artisans de chez nous. Reprenez vos présents. Nous n'en aurons jamais besoin.* ■



Karim Khân du point de vue de William Franklin, voyageur à l'ère Zandieh

La condition bilingue

Seyed Ashkan Khatibi



A soi-disant Daryush Shayegan

Faut-il nommer le poète portugais qui écrivait sous une soixante-dizaine de noms et qui, par ce moyen, jouait avec tous les chercheurs curieux de la vie derrière l'œuvre, de l'invisible derrière le visible? Il s'appelait Fernando Pessoa. Mais est-ce qu'il y a vraiment un orthonyme pour un maître de l'hétéronymie? Non, il n'a plus d'orthonyme, puisqu'il a déjà mis en cause l'efficacité d'une telle distinction. Il n'est guère lui-même anonyme: ce monsieur est fort célèbre. Il s'appelle Fernando Pessoa. Quelle est donc la véritable conséquence de cette *op-position*? Etre masqué ou bien démasqué? Devenir visible ou plutôt invisible?

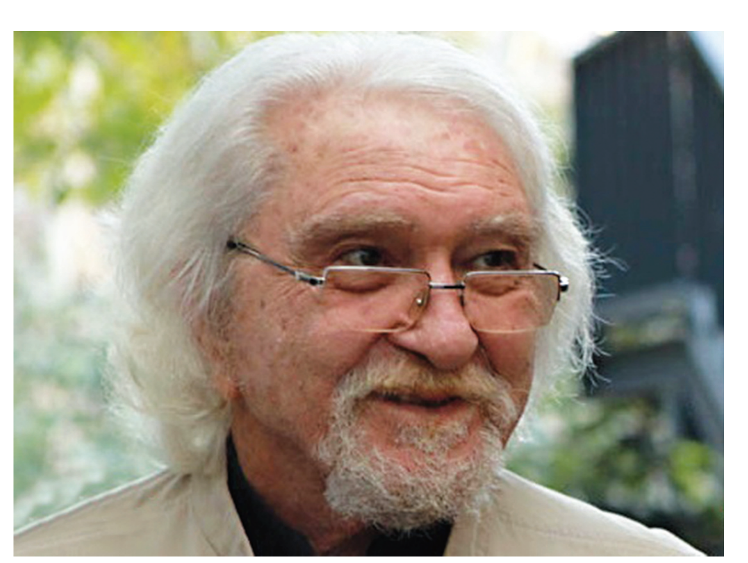
Le cas de Pessoa, en toute étrangeté, n'implique pas de contradiction, pas plus qu'une simple opposition, mais plutôt une op-position. Cette dernière désigne une situation particulière plus qu'un léger désaccord. L'op-position est l'acte de poser d'une manière unitaire deux pôles qui se dressent l'un face à l'autre. Cet acte signifie vivre en hétéronyme, tout en gardant son orthonyme et en maniant la force de l'anonymat. Et cela n'implique pas de contradiction, mais plutôt un souci de l'appellation.

La condition bilingue est une condition pessoaïenne, c'est-à-dire une condition op-posée. Loin d'être contradictoire, écrire en deux langues est l'acte de se retrouver, de s'éloigner dans le but de se rapprocher et vice versa. Tout cela parce que l'écriture est en quelque sorte l'appellation.

Mais quel était finalement l'orthonyme de monsieur le poète? Personne ne peut dire: celui qu'on lui avait attribué dès la naissance. Il faut respecter les choix du poète. Ne s'appelle-t-il pas en fin de compte Fernando Pessoa? Personne ne peut le nier. Faut-il répéter tout cela, terme à terme, à propos de la langue originale, de l'ortho-langue d'un écrivain bilingue? Cela ne semble pas nécessaire.

Ecrire en une langue étrangère est vivre en hétéronyme. La vie d'un écrivain bilingue est constituée d'une corrélation phénoménologique, c'est-à-dire celle de l'absence et la présence. Il vit, tantôt en présence d'un autre mode de l'appellation conditionnée par l'absence de la langue maternelle, et tantôt en absence de la langue étrangère exclue à telle ou telle occasion et qui serait présente. C'est de cette structure corrélative, de cet *é-change*, qu'il profite pour avoir une autre vie inaccessible: une vie anonyme. Puis il nous met, chaque fois qu'il écrit, en face de cette question abrupte: quelle est, en définitive, sa langue originale? Le français ou, en ce qui nous concerne, le persan?

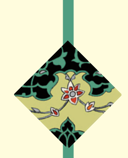
Faut-il rappeler que la réponse à cette question, quelle qu'elle soit, reste insuffisante? ■



Daryush Shayegan

Poèmes

Brumoire



Préface à l'amour.

Il me reste du musc de Russie dont le litre
Excède la valeur du poids de l'or;
Cette liqueur, dans sa fiole comme un trésor
Y coule comme l'astre sur la vitre.

Les marées qui glissent sur tes grands pieds divins,
Les refroidissent-elles sur les plages,
L'hiver venu, quand l'astre brûle par étage
Les flots glaciaux percés des rais nervins.

Le gel renouveau, l'astre brûle la Baltique;
L'aube polaire, la plus belle de toutes,
Glisse doucement au Nord et l'Aurore, écoute,
Envahit l'écume de l'Atlantique.

Damas.

Capitale des chrétiens où l'or des mosquées,
Le soir, tremble et scintille à la lumière verte
Des lampes de la vitre en une immense serte,
Oscillante dans l'Aube où ton âme est marquée
De ta défense, inaudible à l'homme masqué,
Et ample au Nord, de l'Orient profond, Damas,
Dame à l'antique Sól, qui perfore les glaces
Et rejoint d'autres astres ton berceau musqué!
Ouvre ta cape claire et nocturne et arquée,
Nuit damascène en qui l'ample palme verte
Soupire au fond d'allées vivantes où concertent
Et l'homme et le jardin d'un vieux palais laqué
Et le ciel d'Assyrie éclos, voûte laquée,
A la clarté solaire et parfumée, ô grâce!
Du parfum unitaire ignoré des rapaces
Qui survolent la nuit les dômes des mosquées.

Ta voix, mère…

Ta voix, mère, est celle de l'exil
Qui mêle à son cours l'enfance innocente,
L'enfance enroulée dans la mer lente,
Dont s'ensoleillent les murs de la ville.
Quel est ce chant lointain, cet air ductile
Chargé d'une douceur abondante
Nourrie des jasmins, des parfums des plantes
Que la brise douceâtre ventile,
Dans Beyrouth, comme un zéphyr habile
Et ramassant ta mémoire naissante
Dans ses courants d'orange et de menthe?
Je veux y suivre ton âme gracile,
Sentir, dans l'odeur douce des strobiles,
Ce qu'elle a senti. Les lois clémentes,
Les dattes pour farce odoriférante
Des biscuits de lait, de naffe et d'huile.
Ton âme nous verse l'ample ville
Que parfume la mer, ton âme augmente
L'âme de tes enfants qu'elle hante
Et unit dans son espace agile.
Ta voix, maman, est celle de l'exil,
De l'abandon du sol où tes tantes,
Près des vignes où le soleil fermente,
Restent comme un sol qui assimile
La guerre dont s'allument les villes,
Les monts et les fronts dans l'ombre éclatante,
L'ombre de ton front d'adolescente
Dont joue en nos cœurs la clarté puérile.



Métropole.

Je descends jusqu'aux trains qui traversent l'égout
Où les hommes composent des marchés mondiaux,
L'agent, le visiteur partagent l'air idiot
D'égales classes qui affectent le dégoût.

Les orifices, les entrailles, les molles haleines
Multiplient doucement de neuves bactéries
Dont les corps exhalent et dont l'homme périt
En rêvant aux buissons pleins de mauve verveine.

L'humanité morte dans ces profonds passages
Regarde froidement le gueux dans ses guenilles,
Debout, près de la flaque où son urine brille
Qui cherche dans sa couche des nouveaux cépages

Le plaisir collectif d'ivresses nationales
Auquel le monde mêle, des palais et des quais,
Les vesses parfumées des viandes des banquets
Qui vident dans l'égout les ressources du val.

Un charnier.

Le soleil aveuglant arpente un grand charnier,
Le voisin de la mer Noire, eau tombe d'étoiles.

Bercé dans le flot sombre, un cerbère de moelle
Peint de sa couleur fraîche le sol tout saigné.

La lune au cuir jette un reflet de grand métal
Tressé et abreuvant et le ventre et la bouche.

Vivent le sable et la chair, le sang de la souche
Qu'a cru anéantir l'alfénide létal.

Vendanges tardives.

Apollon continue de cracher en décembre
Les rayons hivernaux où quelque glace enserre
Les grappes et les terres que l'astre remembre.
Vois au fond de cette chair rousse, d'ambre et de vair:

J'attendrai là à la chute des Constantins
La Corne d'Or que font reluire les bateaux
Qui s'empiffrent toujours du solaire festin,
Des vignes qu'ils volent sur les bords des coteaux,

Si les reflets puissants des souvenirs t'appellent
Aux saveurs profondes des terres d'origine
Enveloppées de soleillées et brumes frêles
Sédimentées dans ton visage de tsarine.

Vapeur.

Sur le rivage profond d'un clair Atlantique,
Tu rêvasses comme en un flot la lumière
Approfondit pour l'œil son mystère physique.
Je suis dans ma vapeur, et le soir derrière

Empaquète ma songerie et y fait boire
Aux sueurs que ta peau imbibait de santal,
Aux sauvageries miroitantes de la Loire,
A ses reflets purs dont les pointes de cristal

Dans les sables couverts d'une eau alternative
Scintillent en ouvrant de larges terriers
A de larges désirs que le fleuve lessive
Et fait renaître dans les fleurs des poiriers. ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

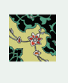
Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

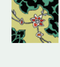
Toute citation reste autorisée avec notation des références.

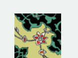

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

Nom de la société (*Facultatif*)	مؤسسه
Nom ___ نام خانوادگی	Prénom ___ نام
Adresse	آدرس
Boîte postale ___ صندوق پستی	Code postal ___ کدپستی
E-mail ___ پست الکترونیکی	Téléphone ___ تلفن

☐ یک ساله ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
☐ شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
☐ **1 an 100 000 tomans**
☐ **6 mois 50 000 tomans**

اشتراک از ایران برای خارج کشور

☐ شش ماهه ۲/۰۰۰/۰۰۰ریال
☐ یک ساله ۴/۰۰۰/۰۰۰ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

☐ **6 mois 200 000 tomans**
☐ **1 an 400 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

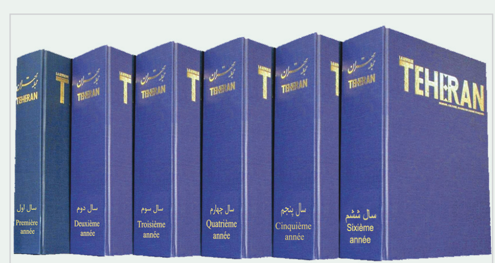
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۱- ۲۹۹۹۳۴۷۲

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée
des précédents
numéros de
La Revue de Téhéran
est désormais disponible
en volumes annuels au siège de
la Revue ou au point de vente des éditions
Ettela'at, situé à l'adresse suivante:
avenue Enghelâb,
en face de l'Université de Téhéran.

دوره های پیشین رُوو دو تهران
در مجلدهای سالانه عرضه می گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا
به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

- ☐ **1 an** **120 Euros**
- ☐ **6 mois** **60 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

طراحی و صفحه آرایی
منیرالسادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی
مژده‌سادات برهانی



Recto de la couverture:
Cérémonie de veille appelée* ehyâ *durant la Nuit du Destin, Karaj



ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۱۵۱، خرداد ۱۳۹۷، سال سیزدهم

قیمت: ۵۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir